Mus. th. 4780

<36626135280015

<36626135280015

Bayer. Staatsbibliothek

Joseph Haydn

Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke

Bildungsbuch

für

junge Tonkünstler.

Seitenstück zu Mozarts Geist, von demselben Verfasser.

Erfurt,
bei Johann Carl Müller.
1810.

46 = A

Mus. th. 4780

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Ovid.

H

Vorwort.

Liebe zur Kunst und Verehrung der Manen des heiligen Sängers trieben diese Blätter, die sich als Votivkranz um die Urne des Verewigten schlingen.

Seyd denn der geringen Gabe freundlich!

Nicht die glänzenden Blumen, von der geübten Hand des Kunstgärtners gepflegt, durchdüften das kleine schwache Opfer: nicht die stolze Lilie, oder die jungfräulich vom Gefühl des innern Werths züchtig erglühende Rose, — kaum hie

und da ein Blättchen wild wachsenden Lorbeers.

Sey es, daß des Gebers beschränkter Garten sie nicht trug, sein karger Boden diesen Gewächsen ungünstig, die Zeit ihrer Blüthe noch nicht gekommen war, oder daß er bei eiligem Aufraffen sie übergangen.

Nur Haideblümchen sind es, gesammelt in früher Dämmerung, gepflückt, ehe eine glänzende Morgenröthe zum ernstern Tagewerk gerufen, schwach düftend und leicht verwelklich wie das Leben.

Sey es! Noch andre Blüthen wird das Leben tragen und in ihm die heitre Kunst.

Werft darum nicht zu streng den kleinen Kranz vom heilgen Weihaltare, des Musentempels geweihte Hüter!

Den Geist des großen Toden herauf

zurufen, ist wohl mein Zauberstab zu schwach; lebt er nicht ewig unter uns mit ewiger Klarheit ansprechend das Leben mit des Lebens bester Kraft und lebendigster Fülle, ewig jugendlich, wie Achilles Geist unter den Schatten?

Wer seine Töne vernahm, fühlte er nicht der Anschauung lebendige Sprache?

Er wandelte unter den Sterblichen und seine Werke sind uns leuchtende Himmelswege von wannen er kam, und wohin er gegangen.

Leicht wird der junge Künstler die deutlichen Spuren finden, und zu ihm aufblicken mit dem Auge der Kraft. —

Wer den Schleier nicht zu zerreißen wagt, der fliehe aus dem Heiligthum der Kunst und erblinde!

Aber in den Vorhallen hört der Fremdling und Neuling auch gern die Erzählun-

gen eines Priesters und dienenden Bruders von den Göttern und Heroen, und geht nun vorbereiteter dem Innern des Heiligthums entgegen.

Möge dieser Opferkranz auch nur in den Vorhallen des Tempels aufgehangen seyn, vielleicht daß im Spiele sanfter Abendwinde, dem neuen Ankömmlinge seine rauschenden Blätter etwas sagen.

Joseph Haydns kurze Biographie.

— Du, von Gott mit edelm Geist gesendet,
Edler uns zu singen! Schon vollendet
Hättest du dein hohes Amt?
Hättest schon die Aufträg' ausgesungen?
Schon genug der Herzen und der Zungen
Hier mit Gottes Glut entflammt?

Voß.

Das göttliche wird nicht vertilgt. Mit Allmacht beurkundet es seine Abkunft und mit Gewalt drängt es Hindernisse vor sich weg, die sich seiner Bahn entgegen dammen.

Wohl ist es Pflicht der Zeitgenossen, den Funken nicht zu ersticken, nicht in

Staub zu treten die hohe Göttergabe wo sie bemerkt wird. Aber sind die Augen der Sterblichen immer gewaffnet genug, den glimmenden Funken, das keimende Saatkorn zu bemerken, ehe sie ihre Erd- und Aschenrinde durchbrechen?

Auch bedarf der wahre Genius nicht dieser Spähe. Mit eigner Stimme kündigt er den Zeitgenossen sich kräftig an, mit eigner Kraft beurkundet er die Göttlichkeit seiner Sendung.

Den Himmel könnt ihr ihm nicht rauben, und seinen zugetheilten Wirkungskreis auf Erden, weis er sich eigenmächtig zu erringen.

Die Zeitgenossen erblicken ihn in seiner Kraft und auf des Ruhmes leuchtender Höhe, erst wenn er sich mit eigner Macht aus seiner Nacht gezogen; allein der Hebel bleibt oft tief versteckt. Ihnen

genügt es, sich an den Stralen des Mittags zu wärmen, doch der Sonne nachzugehen in ihrem Bette, unter der Decke des Morgenroths sie zu belauschen, ist ihnen oft der Weg zu weit und frühes Wandeln zu beschwerlich.

Nicht so der verwandte Geist, den ewige Gesetze himmlischer Blutsfreundschaft zu den verwandten Geistern zieht. Er freut sich des vorausgegangnen Lichtes nicht allein, auch seine Abkunft will er wissen, und liebet es, dem Strome nachzugehen, wo er als kleines Bächlein in des Waldes tiefen Gründen, aus einer engen Grotte sanft rieselnd sich hervordrängt, was er auf seiner Reise für Thäler, Wiesen, Gärten, und welcher Herren Länder er begrüßt, eh er zum großen Strom geworden.

Auch ist es für den Menschen ein be-

schaulich Bild, dem großen Zeitgenossen zu seiner Wiege nachzuschleichen und tief im Spiegel der Vergangenheit zu schauen; denn sie belehrt uns von den künftgen Zeiten, wird Lehrerin der Gegenwart, und wecket auf, was wir in uns nicht kannten.

Rohrau, ein Dorf an der östreichischen Grenze gegen Ungarn, ist der Geburtsort unsers großen Hayd'n. Dort erblickte er 1732 den 1ten April das Licht der Welt.

Sein Vater, ein armer gemeiner Wagner, (Radmacher,) hatte auf seiner Wanderschaft zu Frankfurt am Mayn die Harfe spielen gelernt.

Wenn der Sonntag kam und der arbeitsamen Familie Ruhe brachte, griff er

zur Harfe, spielte seine Lieder ab, und Haydns Mutter sang dazu. — Noch in seinem höchsten Alter wußte Haydn fast alle diese Lieder auswendig. —

Als fünfjähriges Kind setzte sich unser Joseph (Sepperl) neben seine Eltern, nahm ein Stück Holz in die rechte Hand und schabte damit auf dem linken Arme als ob er geigte *).

Ein günstiger Zufall führte einen Schulmeister aus dem benachbarten Städtchen Haimburg, einen entfernten Verwand-

*) Der große Klavierspieler Wilhelm Häßler hatte als Kind noch nicht ein, viel weniger zwei Klaviere übereinander gesehen. Dennoch trug er sich zwei Schemmel zusammen, die er, statt der Tasten, mit Strumpf- und Handschuhbretern belegte, (sein Vater war ein Strumpfstrikker) die Schemmel selbst sollten die Klaviere vorstellen, schlug Nägel in die Wand,

ten von Haydn, zu einem solchen Konzerte.

Mit Wohlgefallen weilte er auf der traulichen Familiengruppe, und bemerkte bald, daß Joseph sehr genau den Takt beobachte.

Eine gute Vorbedeutung schien ihm dieses.

Er rieth dem Vater, seinen Knaben der Musik zu widmen.

Der Rath kam den Wünschen des Vaters auf halbem Wege entgegen.

---

auf die er mit gespannter Aufmerksamkeit wie auf Noten hinstarrte. Nun spielte er mit den kleinen Fingern auf den Strumpf- und Handschuhbretern, und schrie aus Leibeskräften „davi, davi!" (wahrscheinlich Klavier, Klavier!) Eigenthümlich bleibt es, daß das Tasteninstrument in der Folge so gut sein Hauptinstrument wurde, als Haydns die Geige.

Er war ein großer Verehrer der Geistlichkeit, und kannte keinen sehnlichern Wunsch, als seine Söhne *) diesem Stande zu widmen.

Dazu war nun freilich das Lernen der Musik der erste Schritt.

Seine dürftige Lage erlaubte ihm aber nicht, etwas auf die Bildung seiner Kinder zu verwenden.

Um so erwünschter war es ihm, als der Schulrektor zu Haimburg den sechsjährigen Haydn zu sich nahm, um ihn in seiner Schule zu unterrichten.

Hier lernte Haydn lesen und schreiben, erhielt den Religionsunterricht, und wurde zum Singen, Geigen, Paukenschlagen,

---

*) Joseph Haydn hatte noch einen Bruder, Michel, ebenfalls als Tonsetzer rühmlichst, zumal als Kirchenkomponist bekannt. (Von ihm hernach).

und zu andern Instrumenten angehalten.

„Ich verdanke es dem Schulmeister noch im Grabe," sagte er oft, „daß er mich so vielerlei anfangen ließ; doch erhielt ich von ihm mehr Prügel als zu essen.

Zwei Jahre ohngefähr war Haydn bei dem Schulmeister in Haimburg, als ein günstiger Zufall — von dem so vieles Gute unterm Monde abhängt — den Hofkapellmeister Reiter, der auch die Musik in der Stephanskirche in Wien dirigirte, zu seinem Freunde, dem Dechant in Haimburg, zum Besuch führte.

Reiter erzählte dem Dechant unter andern, daß er seine alten Chorknaben, die ihre Stimmen zu verlieren anfiengen, mit neuen ersetzen müsse, und daß er einige suche.

Der Dechant schlug den achtjährigen Haydn vor.

Reiter berief ihn mit seinem Schulmeister sogleich zu sich.

Nach damaliger Sitte, und um der Reinlichkeit willen, trug Haydn schon damals — ein achtjähriger Knabe — eine Stutzperücke. Sein Aufzug war übrigens so armselig, als möglich.

„Ich war ein kleiner Igel" sagte Haydn, wenn er seinen Freunden diese erste Präsentationsszene erzählte.

Auf dem Tische des Dechant standen Kirschen. Der kümmerlich genährte Joseph verwande kein Auge von ihnen.

Reiter bemerkte es, gab ihm einige Hände voll in sein verschabtes Hütchen, und ließ ihn einige lateinische und italienische Strophen singen, von deren Inhalt Haydn nichts verstand.

Reiter schien zufrieden.

„Kannst du auch einen Triller schla-gen?“ fragte er ihn.

„Nein?“ antwortete der Knabe, „das kann mein Herr Vetter auch nicht.“

Der Schulmeister war beschämt und Reiter lachte laut auf.

Nun zeigte er ihm, wie er die Zunge an die Zähne halten müsse, und manche andre Vortheile.

Haydn machte es nach und der dritte Versuch gelang.

„Du bleibst bei mir,“ sagte Reiter, und nun war Haydn acht Jahre lang Chorschüler in der Stephanskirche zu Wien.

Hier wurde er von sehr tüchtigen Leh-rern im Singen, in verschiedenen Instru-menten, und auch im theoretischen Theile der Musik unterrichtet.

Er

Er hörte auch viele gute Musiken, und seine eigne Fantasie war schon so geschäftig, daß er sich an acht und sechzehnstimmige Kompositionen wagte.

„Ich glaubte damals, es sey alles recht, wenn nur das Papier hübsch voll sey. Reiter gab mir über meine unreifen Produkte manchen derben Verweis, und schalt mich, daß ich sechzehnstimmig komponiren wolle, da ich nicht einmal den zweistimmigen Satz verstände." *)

---

*) Ein wahres Wort zur Beherzigung für viele, zumal junge angehende Tonsetzer. Die sich mit Lärmen und Getöse der Welt bemerkbar machen wollen, und wähnen haydnisch oder mozartisch komponirt zu haben, wenn sie große Partituren in Imperialfolio mit allen denkbaren Instrumenten liefern, mit der großen Trommel, Pauken und Trompeten, wo möglich drei — Hörnern wo möglich vier — u.

Bis jetzt hatte Haydn in der Stephanskirche seine Dienste fleißig verrichtet und den Unterricht guter Sänger und Spieler benutzt. Seine Lage war nichts weniger als glänzend, doch schützte sie ihn vor Mangel.

Mit dem sechzehnten Jahre trübten sich seine Aussichten, und die Periode begann, wo sein Genius die Probe der Beharrlichkeit ablegen und sich in seiner

---

f. f. anfangen, und mit dem Octavflötchen aufhören, dabei den Violinen und Bratschen so viel von komplizirten Notenfiguren auspacken, als ein ehrlicher Geiger bezwingen kann, wenn er auch den Krampf ein bischen kriegt. Eine gewisse Fabel, wo sich irgend jemand der Löwenhaut bediente, um sich in Respeckt zu setzen, wäre wohl so ziemlich in ihrer Anwendung. Die jungen Kraftgenies suchen sich zu decken, daß die Fehler gegen den reinen Satz, wovon dergleichen Prachtpartituren oftmals

ganzen Erhabenheit und Uebermacht beurkunden mußte.

Seine Stimme war gebrochen. Er bekam seine Entlassung.

Und nun begann des Künstlers Erdenwallen, wie es uns Göthe *) nur immer beschreiben kann, das aber seiner Apotheose vorhergehen muß, weil es das Schicksal einmal so will.

Höchst kümmerlich mußte er sich nun eine lange Reihe von Jahren hindurch in Wien fortbringen.

---

wo nicht leer, doch voll sind, nicht gar zu merkliche Ecken machen. Auch gewisse Organisten nehmen gern das volle Werk, um die Fehler ihrer einzelnen Stimmen nicht gern blos zu stellen, wie das beim schwachen Spiel nun freilich unvermeidlich ist.

---

*) In seinen kleinen Schriften.

Seine Wohnung war zunächst den Sternen im sechsten Stockwerk.

Seine Dachwohnung hatte weder Ofen noch Fenster. Der Hauch fror des Winters auf seiner Bettdecke, und das Wasser, welches er sich des Morgens am Brunnen zum Waschen holte, war bei seiner Ankunft in den höhern Regionen oft schon zum Eisklumpen verwandelt.

Er gab Lectionen, er spielte in den Orchestern mit, wo es etwas zu verdienen gab.

Seine Armut entfernte ihn von den Menschen. Sein einziges Glück fand er an einem alten, von Würmern durchfressenen, gebundenen Klavierchen.

Dabei aber komponirte er wacker drauf los. Sein Genius ließ ihn nicht raßen.

Das Glück führte ihn zu einem Fräulein Martini, die mit Metastasio

in Verbindung stand. Er unterrichtete sie im Singen und Klavierspielen, und erhielt dagegen drei Jahre lang dort die Kost umsonst.

Späterhin zog er in die Vorstadt.

In dieser Periode wurde er für jährliche 60 Gulden Chorschüler bei den barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt.

Hier mußte er an Sonn- und Feiertagen um 8 Uhr Morgens in der Kirche seyn; um 10 Uhr spielte er die Orgel in der damaligen gräflich Haugwiz'schen Kapelle, und um 11 Uhr sang er in der Stephanskirche. Ein solcher Gottesdienst wurde mit 17 Kreuzern bezahlt.

Wie viel Tausende wären unter ähnlichem Drucke erlegen! —

Nach Italien kam Haydn nie.

Wäre ihm dieses Glück widerfahren, so hätte er sich bei den guten Grundla-

gen im Gesange, in der Komposition und Instrumentalbegleitung als Opernkomponist ohne Zweifel einen großen Namen erworben.

Doch sprach er das Italienische ziemlich fertig, und gestand gern, daß er einen italienischen Tonkünstler, Namens Porpora, den er beinahe drei Monate hindurch fast wie ein gemeiner Aufwärter bediente, nur um etwas von ihm lernen zu können, vieles zu danken habe.

Porpora gab einer Dame Unterricht im Singen, Haydn spielte dazu das Klavier, und ließ sich von Zeit zu Zeit seine Kompositionen verbessern.

So bildete sich der Mann, dessen Töne in allen Orchestern Europa's wiederhallen, der ein halbes Jahrhundert hindurch mit immer steigenden Ruhme in seiner Kunst gearbeitet hat,

den die berühmtesten Institute des Auslandes mit Stolz unter ihre Mitglieder aufnahmen, und auf den das Ausland Medaillen schlagen ließ.

Die Pariser Musiker sandten ihm eine zu. Der Avers stellt sein Brustbild im Profil vor, mit der einfachen Namensumschrift: Joseph Haydn. Unten der Name des Stempelschneiders N. Gatteauz.

Der Revers zeigt eine siebensaitige Lyra im edeln antiken Stil. Eine Flamme lodert aus dem obern Saitenhalter auf in einen Kranz von dreizehn Sternen. Die Umschrift, aus zwei Zeilen bestehend; Hommage a Haydn, par les Musiciens qui ont executé L'oratorio de la creation du Monde.

Zweite innere Zeile: Au Théatre des Arts L'An IX de la Republique Française ou MDCCC. *)

Durch Empfehlung kam Haydn als Musikdirektor an die Dienste des Grafen von Morzin. Im Jahre 1761 erhielt er die Stelle eines Direktors bei der Esterhazischen Kapelle.

Der Fürst liebte Musik und Schauspiel, und Haydn setzte für sein Theater zu Esterhaz in Ungarn mehrere italienische Opern und Singspiele, die aber, nach Haydn's eignem Geständnisse nicht auf allen Theatern anwendbar, weil sie theils auf die individuellen Verhältnisse jenes Theaters und den individuellen Ge-

---

*) In der allgemeinen musikal. Zeitung (Jahrg. 1801 St. 28 Oktober No. 5.) befindet sie sich in Kupfer gestochen.

schmack des Fürsten, der manchmal von ganz eignen Launen beherrscht wurde, und im ganzen mehr für das Privatvergnügen als das große Publikum berechnet sind. Einige davon sind jedoch schon frühzeitig ins Publikum gekommen, und werden noch hie und da auf kleinen herumziehenden Theatern gegeben, unter andern eine sehr niedliche, die den sonderbaren Titel führt: Der krumme Teufel.

In der Folge änderte sich der Geschmack des Fürsten. — Vielleicht war er auch der übertriebenen Prätensionen der Schauspieler und Operisten müde. Man kennt dieses Künstlervölkchen, das, je länger an einem Orte, je besser behandelt — desto schnöder vergilt. — Er schaffte die Schauspieler ab und setzte an ihre Stelle geduldigere, genügsamere, friedfertigere

Leute, — Leute, denen er weder Kost noch Gage zu geben brauchte, die ewig sein Eigenthum blieben, die er verschenken, verkaufen — ja wenn er ihrer ganz müde war, nöthigenfalls im Ofen stecken und troß ihrer vieljährigen Verdienste, wie ehedem ein spanischer Inquisitor, verbrennen konnte — Marionetten.

Doch — so gut wie Hofschauspieler immer die vorzüglichsten sind — (?) und reisende sich nicht mit ihnen messen können und — dürfen, — waren diese Marionetten — als Hofmarionetten, allen andern an Beweglichkeit und Pracht unendlich weit überlegen, und wer Gelegenheit hatte, dieses Marionetten-Theater zu sehen, mußte bekennen, daß es einzig sey, und manche Vorstellung durch natürliche Marionetten weit hinter sich zurücklasse. Viele, die es sahen, auch unpar-

theilische Sachkenner sprechen noch jetzt mit Entzücken von jenen, wahrhaft Feenmäsigen Vorstellungen.

Der Kaiserin Maria Theresia machten diese Vorstellungen das lebhafteste Vergnügen. Sie vertauschte diesen Genuß gern mit den ihres Hoftheaters zu Wien. Der Fürst seinerseits bot alles auf, seiner Kaiserin mit den Vorstellungen zu entsprechen. Konnte er sie glänzender geben, als wenn er Haydns Musik dabei anwendete?

Und wirklich originell genug von diesem Fürsten, er ließ — durch seine Marionetten — Opern aufführen. So bizarr der Gedanke scheint, so wahr ist auf der andern Seite der Erfahrungssatz, daß die mehrsten Opernsänger, abgerechnet ihre Stimme, nicht viel mehr als Marionetten sind, und die Idee wäre oft so übel

nicht, die Rolle durch den Sänger hinter der Kulisse singen und durch einen geübten Schauspieler darstellen zu lassen.

Haydn komponirte fünf deutsche Marionetten-Opern zum Behuf dieses Theaters.

War es ebenfalls Laune oder ökonomische Nothwendigkeit, durch vorhergegangene Launen des Luxus erzeugt — die den Fürsten bestimmten, seine Kapelle und folglich auch Haydn zu verabschieden? Doch war er edel genug, jedes Mitglied seines Orchesters, bis zu dessen weiterm Unterkommen, zu unterstützen. Haydn, in dessen vortrefflichem Charakter unverkennbare Menschenliebe und Wohlwollen gegen jedermann, besonders aber gegen seine Kunstgenossen hervorleuchtet, und der es so sehr verstand auf die Gemüther der Menschen durch Töne zu wirken,

versuchte einen Zug, von seinem edeln Herzen eingegeben, von seinem feinen Genie ausgeführt, der auf das edle gefühlvolle Herz des Fürsten berechnet, seine Wirkung nicht verfehlen konnte. Er schrieb für das letzte Konzert, welches im Schlosse seines bisherigen Herrn gegeben wurde, eine Abschiedssimfonie, welche wegen ihrer Originalité berühmt, und unter dem Namen der Sterbesimfonie allgemein bekannt ist. Ein kanonisch bearbeitetes Thema nämlich schließt den letzten Satz der Simfonie, und zwar so, daß ein Instrument nach dem andern aufhört. Hiebei war verabredet, daß jeder Musiker sein Licht auslöschen und sich entfernen sollte, sobald seine Stimme zu Ende wäre.

Dieses geschah.

Zuerst schwiegen die blasenden Instrumente, dann auch endlich der Violon,

dann die Bratsche, die zweite Geige. Zuletzt blieb Haydn noch allein übrig, geigte noch einige Takte, löschte sein Licht dann aus und gieng gerührt mit edelm festen Schritte aus dem Saale.

Die Wirkung war zu gut berechnet, um nicht vorausgesehen zu werden. Der Fürst, tief gerührt, ließ Haydn zurückrufen und engagirte ihn von neuem nebst dem größern und bessern Theile der Kapelle.

Nun komponirte er das Gegenstück zu dieser Simfonie.

Die Geigen nämlich machten beim nächsten Konzert den Anfang, dann erschienen die übrigen Musiker nach und nach wieder, zündeten ihre Lichter an und spielten einer nach dem andern mit, bis sich zuletzt alles in einem frölichen rauschenden Tutti vereinigte.

In der Folge gieng er aber dennoch ab, und privatisirte eine Zeitlang in Wien.

Schon früher schlug er sehr ehrenvolle Anträge, nach London zu kommen, aus.

Im Jahre 1786 reiste er zum erstenmale dorthin, schrieb daselbst Simfonien, Konzerte, Lieder, dirigirte, gab Konzerte und Unterricht, und wurde von den edeln, kunstbelohnenden Britten reichlich für seine Arbeiten belohnt. Besonders fand er an Lord Salomon einen großen Verehrer, und für ihn setzte er die mehrsten seiner meisterhaften Simfonien, und gab sie in dessen vortrefflichen Konzerten.

Sein nachgelassenes Vermögen verdankt er größtentheils seinem Erwerbfleiße während seiner zweimaligen Anwesenheit in England.

Im Jahre 1787 schickte er dem Kö- nige von Preußen sechs neue Simfonien. Der König ließ ihm darauf nicht allein sein ganz besonderes Wohlgefallen in einem Schreiben, und wie sehr er ihn zu schä- tzen wisse, versichern, sondern übersendete ihm auch zugleich einen Ring, 300 Duka- ten am Werth.

Durch seine Schöpfung vermehrte sich sein Ruhm, und es ist über den großen Mann nur eine Stimme.

Wenn wir Joseph Haydn nennen, so denken wir uns einen unsrer größten Män- ner; groß im Kleinen und noch größer im Großen — die Ehre unsers Zeitalters. Immer reich und unerschöpflich; allzeit neu und frappant; allzeit erhaben und groß, wenn er zu lächeln scheint. Er hat unsern Instrumentalstücken, nament-

lich

lich den Quadros und Simfonien eine Vollendung gegeben, die vor ihm unerhört war. Alles spricht, wenn er sein Orchester in Bewegung setzt. Jede, sonst unbedeutende Füllstimme in den Werken andrer Komponisten wird oft bei ihm zur entscheidenden Hauptparthie. Jede harmonische Künstelei, sey sie selbst aus dem gothischen Zeitalter der grauen Kontrapunktisten, steht ihm zu Gebote. Aber sie nimmt statt ihres ehemaligen steifen Wesens, eine gefälligere Gestalt an, sobald Er sie für unser Ohr zubereitet. Er besitzt die große Kunst, in seinen Sätzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch wird er, troz allen kontrapunktischen Künsten, die sich darin befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm. Seine Thema tragen durchaus das Gepräge der Originalité und machen dem aufmerksa

men Zuhörer ihren Verfasser unter Tausenden unverkennbar.

Oefters scheint aber auch in seinen Werken nur das Ohngefähr, die Noten aufs Papier gebracht zu haben. Aber welche Wendung nehmen diese, dem ersten Ansehn nach nichts sagenden Noten unter seinen Meisterhänden in der Folge? Man wird mit fortgerissen! Eine abwechselnde Beklemmung und Freude über die Verwickelungen und Auflösungen seiner großen Ideen, bemächtigt sich des Zuhörers und macht, daß er sich selbst vergißt. Die junge Schöne sowohl, als der bei Partituren grau gewordene Kontrapunktist, hören seine Werke mit Vergnügen. Beweises genug, wie sehr ihm Natur und Kunst zu Gebote stehn.

Schon seine ersten Quadros, welche um das Jahr 1760 bekannt wurden, mach-

ten allgemein Sensation. Man lachte und ergötzte sich auf der einen Seite an der ausserordentlichen Naiveté und Munterkeit, welche darin herrschte, und in andern Gegenden schrie man über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien und über unerhörte Octaven. — Er war es nämlich, der die Manier, die Melodie durch die Octave zu verstärken, oder erste und zweite Violine in Octaven fortschreiten zu lassen, welche in großen Orchestern, bei ausdrucksvollen Stellen, so große Wirkung thut, in diesen seinen Quadros zuerst einführte.

Aber bald, trotz alles Schreiens gewöhnte man sich an diese Manier.

Man findet in Reichardts Klavier- und Singstücken Sätze, in welchen die haydnische Manier bis zu einer solchen Täuschung und mit solchem Glücke nach-

geahmt ist, daß bloß der Titel des Werks Gewißheit in Ansehung des Verfassers geben kann *).

Der Zweck dieser Abhandlung erlaubt es nicht, sich in die einzelnen Details seines langen und ruhmvollen Lebenslaufs einzulassen, und durch eine Menge Anekdoten, die zwar zum Theil karakterisiren, aber auch das Werk zu weit ausdehnen würden, indem sie mehr in seine weitläuftige Biographie gehören; hier aber nur das, dem Künstler wichtige berücksichtigt werden kann.

Er erhielt die Würde eines Doktors der Musik, und es gereicht Deutschland zur Ehre, so wie es jeden Liebhaber der Kunst und Verehrer der haydnschen Muse

---

*) Gerbers musikalisches Lexikon.

herzlich freuen muß, daß es den großen Werth seines Barden anerkannt.

Einen rühmlichen Beweis hievon giebt unter so vielen andern ein Denkmal, welches ihm durch den Grafen Karl Leonhard von Harragh errichtet worden ist. Dieser Kunstfreund überraschte Haydn damit bei dessen Zurückkunft aus England. Es befindet sich in Rohrau, dem Geburtsorte des Künstlers, und besteht aus einer viereckigen Säule, worauf eine musikalische Trophäe angebracht ist *).

Der Besitzer hat es in seinem geschmackvollen Garten auf einen anmuthigen Hügel gestellt, welcher ringsum von den Wellen der Leyte, eines in Steier-

*) Eine Abbildung von diesem wie von einem Monumente Mozarts findet sich in einer Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung. (Jahrg. 1800. S. 419.)

mark entspringenden Flüßchens, bespühlt wird.

Zwei Seiten des Monuments haben Innschriften von Denis.

Auf dem länglichten Viereck der Hauptseite, unterhalb der Trophäe, stehen folgende, einer Haydnschen Komposition angepaßte Worte:

Ihr holden Philomelen,
Belebet diesen Hain;
Und lasst durch tausend Kehlen
Diess Lied verewigt seyn. —

Die große tiefer stehende Tafel enthält mit römischen Initialbuchstaben:

DEM ANDENKEN
JOSEPH HAYDNS
DES UNSTERBLICHEN MEISTERS
DER TONKUNST,
DEM OHR UND HERZ
WETTEIFERND HULDIGEN,
GEWIDMET
VON
KARL LEONHARD GRAFEN V. HARRAGH
IM JAHRE 1793.

Zur Linken, unterhalb der Trophäe, steht, gleichfalls einer Haydnschen Komposition angepaßt:

Ein Denkmalstein für Haydns Ruhm
Weiht diesen Platz zum Heiligthum,
Und Harmonie klagt wehmuthsvoll.

Der tiefern Marmorplatte sind die Worte eingegraben:

ROHRAU
GAB IHM DAS LEBEN
IM JAHRE 1732, DEN 1. APRIL.
EUROPA
UNGETHEILTEN BEIFALL.

Auf einer dritten Seite sollte das Todesjahr angezeigt werden, weshalb sie leer blieb. Nun ist sie, zum Schmerz aller Musikfreunde auch ausgefüllt.

Seine Schöpfung wurde allenthalben mit dem lebendigsten Enthusiasm aufgenommen, und in den größern Städten ihrer und ihres Meisters würdig aufgeführt.

Berühmt ist ihre erste Aufführung zu Paris den 24ten December 1801. 250 Künstler, fast alle enthusiastisch für Haydn, exekutirten die Chöre in diesem Oratorium mit einer seltnen Vollkommenheit. Der

würdige Musikdirektor Rey dirigirte die Musik. Schon die Ankündigung von dem Oratorium, die lange vor der Aufführung geschah, erregte hier viel Sensation. Zwei Wochen vorher war keine Loge mehr zu haben. Um 9 Uhr Morgens, am Tage der Aufführung war das Opernhaus mit einer Menge Menschen umgeben, und Abends war das Gewühl fürchterlich. Das Auditorium war ganz außerordentlich zahlreich und glänzend. Bonaparte und alle Ersten vom Gouvernement waren zugegen.

Am 18ten Januar wurde diese prachtvolle Aufführung abermals wiederholt.

Das Aufsehen, welches Haydns Schöpfung zu Paris machte, ist so groß, daß die Entreprise eines der hiesigen Theater de Vaudeville eine Parodie darauf in aller Eile verfertigen und aufführen ließ.

Sie führte den Titel: La recreation du monde, suite de l'oratorio: la creation du monde, musique d'Haydn en vaudeville.

Die Künstler, welche das Konzert aufführten, ließen auf Haydn die schon erwähnte goldne Medaille schlagen, 180 Livres an Werth, und sendeten sie Haydn mit folgendem Schreiben zu:

Les artistes françois reunis au théatre des arts, pour executer l'immortel ouvrage de la creation du monde, composé par le celebre Haydn, penetrés d'une juste admiration pour son genie, le supplient de recevoir içi l'hommage du respect, de l'enthousiasme qu'il leur a inspiré, et la médaille qu'ils ont fait frapper en son honneur.

Il ne se passe un année qu'une

nouvelle production de ce compositeur sublime ne vienne enchanter les artistes, eclairer leurs travaux, ajouter aux progrés de l'art, étendre encore les routes immenses de l'harmonie, et prouver qu'elles n'ont pas de bornes en suivant les traces lumineuses, dont Haydn embellit le présent et fait enrichir l'avenir. Mais l'imposante conception de l'oratorio sur passe encore, s'il est possible, tout ce que le savant compositeur avoit offert jusqu' ici à l'Europe étonné.

En imitant dans cet ouvrage les feux de la luminère, Haydn a parû se peindre lui même, et nous prouver a tous que son nom brilloit aussi long tems que l'astre, dont il semble avoir emprunté les rayons.

P. S. Si nous admirons ici l'art et le talent, avec lequel Monsr. Gatteaux *) a si bien rempli nos intentions en gravant la medaille que nous offrons a Haydn, nous devons rendre hommage aussi à la noblesse des sentimens avec les quels il s'est contenté pour son ouvrage de la simple gloire, quil reveille aujourd' hui.

(Namensunterschriften.)

Haydns Antwort.

Meine Herren!

Es kömmt besonders großen Künstlern zu, Ruhm zu ertheilen, und wer darf auf dieses schöne Vorrecht mehr

---

*) Der geschickteste Graveur in Europa.

Anspruch machen, als Sie; Sie, welche die gründlichste und einsichtsvollste Theorie mit der geschicktesten und vollkommensten Exekution verbinden, einen Schleier über die Mängel der Werke der Komponisten werfen, und oft Schönheiten in denselben entdecken, welche sie selbst nicht vermuthet hatten? Auf solche Art haben Sie sich durch Verschönerung der Schöpfung das Recht erworben, an dem Beifall Theil zu nehmen, welche diese Komposition erhalten hat.

Diese Gerechtigkeit, die ich Ihnen wiederfahren lassen muß, läßt Ihnen auch das Publikum wiederfahren. Die Hochachtung desselben für Ihre Talente ist so groß, daß Ihr Beifall den seinigen bestimmt, und daß Ihr Beifall für diejenigen, die ihn erhalten, gewis-

sermaßen ein antizipirter Ruhm der Nachwelt ist. Ich habe oft gezweifelt, daß mich mein Name überleben würde; allein Ihre Güte flößt mir Vertrauen ein, und das Denkmal, womit Sie mich beehrt haben, berechtigt mich vielleicht, zu glauben, daß ich nicht ganz sterben werde. Ja, meine Herren, Sie haben an Einem Tage die Arbeiten von Sechzig Jahren belohnt; Sie haben meine grauen Haare gekrönt und den Rand meines Grabes mit Blumen bestreut. Mein Herz kann nicht alles ausdrücken, was es empfindet, und ich kann Ihnen meine tiefe Dankbarkeit und Ergebenheit nicht beschreiben. Sie werden selbige würdigen; Sie, meine Herren, welche die Künste aus Enthusiasmus, und Glücksgüter für nichts, aber Ruhm für alles halten.

Die Mitglieder der musikalischen Gesellschaft, die Haydn durchaus verherrlichen wollten, hatten umsonst sich alle mögliche Mühe gegeben, sich eine Büste dieses großen Mannes zu verschaffen, um sie in dem Tempel, der vornemlich ihm geweiht war, zu krönen. Die Krönung gieng nach der Aufführung einer seiner schönsten Simfoinen unter tausendfachem Applaudiren einer ungeheuren Menge der gebildetsten Liebhaber wirklich vor sich.

Aber der allgemeine Enthusiasmus hatte niemanden bemerken lassen, daß die bronzene Büste nichts weniger als ein wahrer Haydn, sondern ein Kopf des Kato nach der Antike war, da man überdies auf dem Piedestal der Büste mit großen goldenen Buchstaben las: Dem unsterblichen Haydn. Es bedarf nicht erst der Bemerkung, daß diese feierliche

Huldigung darum nicht um ein Haar weniger herzlich war. Wenigen Menschen in Frankreich, verschiedene deutsche Künstler allenfalls ausgenommen, ward das Glück Haydns persönlicher Bekanntschaft.

So wurde sie unter andern am 18ten September 1800 in Leipzig von einem Orchester von 150 Personen und etwa 800 Zuhörern in der dortigen Universitätskirche zum Besten des Instituts für veraltete Musiker und deren Wittwen aus der dortigen musikalischen Gesellschaft und des Theaters aufgeführt.

Allenthalben, von der größten Residenz bis zum unbedeutensten Landstädtchen wurde dieses vortreffliche Oratorium aufgeführt und mit Liebe vernommen.

Allge-

Allgemein ist sein Ruhm, und über seine Kompositionen ist in der ganzen gebildeten Welt nur Eine Stimme. — Nur der stolze, anmasende, neidische Paesiello, konnte sich in seiner Leidenschaft vergessen, ihn herabwürdigen zu wollen. Dieß Paesiello, so fein ihn auch Welt und Hofleben abgerieben haben, konnte seinen italienischen Neid so wenig verbergen, daß er bei Haydns vortrefflicher Ariadne sich auszurufen erfrechte: che porcheria tedesca! (was für deutsche Schweinerei!)

Armer Melodiker! könntest du dir doch statt alle deines vielen Opern-Klingklangs eine einzige Ouverture von Haydn als Schwimmkissen unterbinden, um nicht im Zeitstrome unterzusinken! Aber dich geiselt das Bewußtseyn deiner Schwäche, die du mit Indolenz und lächerlicher An-

maßung zu decken suchst *); und Cima-
rosas rächender Schatten. — — —

Wie sehr ihn in Deutschland auch der geringste Musikus schätzt, mag folgender kleine Zug belegen.

Haydn gieng mit einem Freunde bei einer Dorfschenke vorüber. Man geigte dort seiner Menuetten eine zum Tanz auf.

„Lassen Sie uns einen Spaß machen," sagte Haydn, und gieng herein.

---

*) Noch seh ich ihn, wie er am Feste des heiligen Januar in dieser Kirche sein Hochamt dirigirt, und mit dem breitzusammengeklappten Notenblatte den Takt so heftig schlägt, daß man ihn mitten in der Kirche, selbst durch das Getöse der Pauken durchhört. Damit die dort anwesenden Betschwestern und leeren Stühle die Macht des großen Kapellmeisters vernehmen.

Man setzte sich bei das Dorforchester. Haydn, den der Violinspieler weiter nicht kennt, fragt ganz treuherzig: „von wem sind diese Menuetten?"

„Von Haydn," fiel die Antwort.

„Ach," sagte Haydn, „das ist ja erbärmliches Zeug!"

Aber kaum hatte er das letzte Wort heraus, als der erzürnte Musiker, der seinen Haydn nicht herabsetzen lassen wollte, mit seiner Geige ausholte. Und Haydn hätte gewiß seines eignen Ruhmes wegen Prügel erhalten, wenn er sich nicht mit schneller Flucht gerettet.

Nach seiner Rückkunft aus England bewohnte er ein kleines bequemes Haus nebst Garten, in der ziemlich entlegenen Gumpendorfer Vorstadt. Er war Wittwer. —

In seinen letztern Jahren liebte er die Einsamkeit, und konnte lange Unterhaltungen nicht mehr ertragen.

Noch im Jahre 1805 setzte er zu einer kleinen Messe, blos für Singstimmen, welche er 1742 als Chorknabe bei St. Stephan komponirt hatte, und die ihm ein Zufall wieder in die Hände führte, Stimmen, um in diesem frühsten und wahrscheinlich letzten Produkte seines Genies seinem Gönner, dem Fürsten Esterhazy, noch eine dankbare Huldigung zu bringen.

In seinem Zimmer waren englische Kupferstiche hinter Glas aufgehangen, welche Vorstellungen von Gefühlen, Jahrszeiten, menschliche Eigenschaften und Neigungen, z. B. Liebe, Freundschaft, Treue, Dankbarkeit u. s. f. personifizirt darstellen. Unter jedem hatte er einige charak-

teristische Noten geschrieben, welche das dargestellte Gefühl musikalisch ausdrücken sollten; und oft pflegte er die charakteristischen Takte der Reihe nach von den Wänden abzuspielen.

Mozart achtete er sehr, und ließ keine Gelegenheit vorbeigehen, dem Talente dieses großen Künstlers seine reinste Hochachtung zu bezeugen. Gegen Mozarts Vater, so wie gegen Kaiser Joseph II und mehrere äußerte er: „ich sage Ihnen bei Gott und als ein ehrlicher Mann, daß Mozort der größte Tonkünstler ist, den je die Welt gesehen hat.

Mozart im Gegentheil trug die höchste Verehrung gegen Haydn und erkannte ihn weit über sich erhaben. Seine vortrefflichen Quadros, die er Haydn widmete, zeugen unverkennbar von der Mühe, die er sich bei ihrer Komposition gegeben

hat, um Haydn zu gefallen. Oft wenn Schmeichler oder Neider zu ihm traten und Haydns Musik herabwürdigen wollten, um seine auf dessen Kosten zu loben, fertigte er sie empfindlich ab, und zeigte sich tief gekränkt. Wer Haydn herabwürdigen wollte, war sein erklärter Feind. So sagte er auch einst zu einem, der bei einer Aufführung von Haydns Quardetten, bei jeder Stelle zu tadeln suchte, und wiederholt äußerte: „diese Stelle hätt' ich nicht so gemacht!“ „Ich auch nicht, weil ich es nicht so gut gekönnt hätte, und wenn man ihrer zehne wie Sie und mich zusammenschmelzt, kömmt noch lange kein Haydn heraus.

Welch seltenes, erhabenes Beispiel wechselseitiger aufrichtiger Hochschätzung zweier großen Künstler!

Wie erbärmlich stehen gegen sie die stolzen Anmasungen des eiteln Paesiello und seine Kabalen gegen seine verdienten Zeitgenossen, und überhaupt alle kleinlichen Verfolgungen der italienischen, und auch hin und wieder — deutschen Komponisten da!

Auch auf den hoffnungsvollen Sohn des großen Mozart trug Haydn seine Liebe über, die er zum Vater gehabt. Er sah seinen Besuch am liebsten, und dieser junge Künstler war noch in den letzten Tagen seines Lebens beinahe sein einziger Gesellschafter.

Bekannt ist die rührende Szene, wo Haydn ihm in einem glänzenden Konzert die Künstler-Weihe ertheilte.

Er fühlte die Schwäche seines Alters und die Vorbothen des herannahenden Todes, und arbeitete ein Quartett, das

sein Schwanenlied werden sollte — starb aber ehe er das Final vollendet hatte. Er fühlte seine Ermattung und schloß mit demselben Kanon, mit dem er vom Publikum sich auf einer Abschiedskarte beurlaubt hatte, mit den untergelegten Worten:

„Hin ist alle meine Kraft," —
Doch es bleibt was sie erschafft. —
„Alt und schwach bin ich"
Lebst doch ewiglich.

oder nach des Abbé Stadlers Parodie:

„Hin ist alle meine Kraft,"
Ewig lebt, was sie erschafft, —
„Alt und schwach bin ich"
Ewig liebt man dich. — *)

---

*) Er findet sich in der allgemeinen musikal. Zeitung, Jahrg. 1807, im Stück vom 3ten Juni, No. 36 S. 593. Dann No. 41, S. 654 derselbe Satz vom Abbé Stadler strenger kanonisch bearbeitet; und

Haydn starb an Alter und Entkräftung am 31sten Mai 1809 zu Wien.

Er war mittlerer Figur. Seine Gesichtszüge hatten nichts auszeichnendes; doch zeichnete sich ein gewisses Wohlwollen darinnen, das bald für ihn einnahm. Das Ganze drückte unverkennbare Gutmüthigkeit und Menschenliebe aus. Seine Augen hatten viel Feuer, und aus ihnen blitzte der hohe Genius, der die allmächtigen Werke schuf.

---

dann No. 42, S. 672 — 674, so wie ihn Haydn auf seine letzten Visitenkarten stechen ließ, nebst der Vertheilung der Stimmen. Das ganze Abschiedsquartett, wo in Ermangelung des Finals, (welches der Tod sich mit dem Verfasser zu spielen vorbehalten hatte,) der Kanon angefügt ist, führt den Titel: 82eme et dernier Quatuor pour 2 Violons, Viole et Violoncelle, composé et dedié a

Um den Mund zieht sich nebst der Falte des tiefen Ernstes ein leiser Zug naiven gutmüthigen Scherzes.

Sein ähnlichstes Bildniß ist der schöne Kupferstich, der den siebenten Jahrgang der allgemeinen musikalischen Zeitung von 1804 ziert.

Seine Büste ist von dem rühmlich bekannten Direktor G r a s s i in Wien in Biskuit, oder unglasurten Porzellan, in halber Lebensgröße vortrefflich ausgearbeitet worden, und die Aehnlichkeit ist in

---

Msr. le comte Maurice de Fries par Joseph Haydn. Proprieté de l'Editeur. Haydn vertraute es der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung an, die sich so viele Verdienste um die Herausgabe der Werke dieses vortrefflichen Meisters erworben hat.

Dieses Quartett ist auch als vierhändige Sonate arrangirt.

derselben nach dem allgemeinen Urtheile vollkommen gelungen *).

In seinem Anzuge herrschte auch in seinem höchsten Alter Einfachheit, aber auch Sorgfalt und Reinlichkeit.

Er hinterläßt ein mäßiges Vermögen, das er, wie schon bemerkt, vorzüglich durch seine zwei Reisen nach England, wo seine Arbeiten sehr gut bezahlt wurden, erwarb und mit großer Sorgfalt verwaltete.

Seine ganze Lebensart war äußerst regelmäßig und daher läßt sich auch die Besonnenheit in seinen Werken begreifen,

---

*) Den Freunden und Verehrern des unsterblichen Tonkünstlers ist die Bemerkung wohl nicht ganz unangenehm, daß sie in der Härtelschen Musikhandlung aufgestellt und für den Preis von 12 Dukaten zu erhalten ist.

die nicht aus dem Rausche der Champagnerflasche geboren, sondern Kinder tief durchdachter und reif erwogener Pläne sind; daher sein langes Leben, seine anhaltende Kraft zu den anstrengensten Geistesarbeiten mit seltener Beharrlichkeit, daher die geregelte, nie ausschweifende und nie kränkelnde Fantasie in seinen Werken.

Er verstand, was sonst die wenigsten Künstler verstehen, oder verstehen wollen: mit den Kräften seines Körpers zur Erhaltung seines Geistes Haus zu halten, und befolgte die Lehre, deren Nichtbefolgung Mozart, della Maria und so manchem andern talentvollen jungen Künstler vor der Zeit in den Sarg gestreckt hat: „Verdirb es nie mit deinem Körper; er ist der vertrauteste Freund deiner Seele.“ —

Ueberhaupt war er ein sehr moralisch-guter und unbescholtener Mann, der jede Pflicht des Menschen wie des Staatsbürgers treulich und freudig übte.

Nicht selten wendete er sein hohes Künstlertalent zur Unterstützung der leidenden Menschheit und seiner Mitbürger an und erwarb sich, nebst dem Lorbeerkranze des Künstlers, auch die Bürgerkrone.

So veranstaltete er unter andern für die armen Bürger der Wiener Vorstadt St. Marx ein großes Konzert, daß er selbst dirigirte.

Der Wiener Magistrat erkannte ihm die größere Bürgermedaille zu, und übersendete sie ihm mit folgendem Schreiben:

Wohlgebohrner
Herr Doktor!

Nach den vielen Beweisen der Menschenfreundlichkeit, mit welcher Eure Wohlgeb. die bemitleidenswerthe Lage der verarmten alten Bürger und Bürgerinnen der Vorstadt Sankt Marx zu erleichtern mitgewirkt haben, fand sich die von höchsten Orten aufgestellte Bürgerspitals-Wirthschafts-Kommission veranlaßt, hierorts dieses edelmüthige Benehmen vorstellig zu machen, und den Wunsch zu äußern, daß diese wohlthätigen Bemühungen nicht unbemerkt bleiben möchten.

In Erwägung nun, daß Sie, verehrungswürdigster Herr Doktor der Tonkunst, zu der Bewunderung für die Meisterwerke Ihres Geniees, mit welcher Sie zu wiederholten Malen unentgeldlich, und in eigner Person die Direktion jener Kantaten übernahmen, durch welche so viele Bürger zum Wohlthun gestimmt, und den armen Bürgern zu St. Marx so ansehnliche Beiträge bewirkt wurden, ergreift der Magistrat dieser kais. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien, der schon lange einer Gelegenheit entgegen sah, einem durch sein Talent unsterblichen und bereits von allen gebildeten Nationen mit besondrer Ehre ausgezeichneten Manne, welcher die Vorzüge des Künstlers mit den Tugenden des Bürgers in thätige Verbindung setzt, diese Veranlassung

auf irgend eine Weise seine Achtung zu bezeigen.

Um aber auch in Ansehung dieses bleibenden Verdienstes nur den entferntesten Beweis zu geben, hat der Magistrat einstimmig beschlossen, Ew. Wohlgeb. gegenwärtige zwölffache goldne Bürgermedaille als ein geringes Merkmal des Dankgefühls der erquickten Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx, deren Organ wir hiermit vorstellen, anzuschließen.

Möge sie so lange an Ihrer Brust glänzen, als die Seegenswünsche für Ihre Edelthat dankbaren Herzen entströmen werden; mögen Sie uns Gelegenheit an die Hand geben, die Beweise der ausgezeichneten Hochachtung

zu

zu vermehren, mit welcher wir verharren

Ihro Wohlgebohren

Wien, am 10. Mai 1803

bereitwilligste

Jos. Georg Hörl,
Bürgermeister.

Stephan Edler von Wohlleben,
Stadtoberkämmerer.

Jos. Baptist Franz,
Präses der Bürgerspital-Wirthschaftskommission.

Haydns Antwort.

Als ich bemüht war, zur Erquickung der alten verarmten Bürger und Bürgerinnen durch meine Kenntnisse in der Tonkunst beyzutragen, schätzte ich mich sehr glücklich, eine meiner angenehmsten Pflichten erfüllt zu haben, und

konnte mir nicht schmeicheln, daß ein wohllöblicher Magistrat der kais. königl. Haupt- und Residenzstadt meine geringe Bemühung seiner Aufmerksamkeit auf eine so ausgezeichnete Art würdigen werde.

Nicht sowohl das edle Geschenk, Wohlgebohrne, hochzuverehrende Herren, so ich alle Tage, welche mir die Vorsicht noch beschieden hat, als ein Denkmal Ihrer Gewogenheit tief verehren werde, als noch weit mehr Ihre gütige Zuschrift, die ganz der Abdruck Ihrer edlen Gesinnungen ist, läßt mein gerührtes Herz in der Ungewißheit, ob ich mehr Ihr großmüthiges Benehmen gegen mich, oder die menschenfreundliche Sorgfalt, welche Sie gegen verarmte Bürger tragen, bewundern soll. Indem ich hier für beides mein innig-

stes Dankgefühl in meinem und im Namen der verarmten Bürger feierlich erkläre, erlauben Sie mir, verehrungswürdige Herren, den warmen Wunsch anzuschließen, daß die Vorsicht einen so menschenfreundlichen Magistrat zum Wohl dieser Kaiserstadt noch lange erhalten möge. Ich verharre ꝛc.

Uebrigens ist unser Joseph Haydn mit seinem jüngern Bruder Michel Haydn, einem ebenfalls sehr berühmten Kirchenkomponisten in Salzburg, nicht zu verwechseln. — Dieser, ebenfalls geboren zu Rohrau an der Grenze von Ungarn 1737, hatte sich früh zum strengen Denker, nicht nur in seiner Kunst, sondern zugleich in mehrern Wissenschaf-

ten ausgebildet, obschon er in der Folge seines Lebens so unbesorgt war, als solcher bekannt zu seyn wie, zu Reichthum zu gelangen. Er lebte anfangs zu Wien und in seinen mittlern Jahren zu Salzburg als Konzertmeister bei einem sehr kleinen Gehalte, in fast dürftigen Umständen, wo er auch in seinem siebenzigsten Jahre am 10ten August 1806 nach einer, über ein halbes Jahr dauernden Krankheit starb.

Nur an einer Art des Besitzthums hieng seine Liebe, am Besitz musikalisch-wissenschaftlicher Werke, aus denen er Nahrung für Geist und Herz schöpfen konnte.

Gleich seinem Bruder, war er ein sehr rechtschaffener, gutmüthiger, bescheidener Mann, und als Künstler großer Achtung werth, und wird es bleiben,

bei allen, die seine bessern Werke kennen.

Daß diese nicht nach Würden bekannt worden sind, ist nicht seine Schuld. Vielleicht war ihm, in dieser, so wie in Absicht auf seinen Ruhm sein Bruder — freilich wider Wissen und Willen nachtheilig; denn immer verglich man ihn mit diesem, und da mußte er in allen Fächern, nur in einem nicht, verlieren. Der Ideenreichthum, das Feuer, der Glanz, die Gewandheit und der Humor seines Bruders gieng ihm ab; daher stehen seine, nicht häufigen Quartetten und Simfonien, denen Josephs weit nach und am meisten da, wo er, vielleicht von diesem gereitzt, glänzend, leicht faßlich, scherzhaft seyn will, und darüber zuweilen gesucht, gemein, frostig wird. Wo es aber Ernst, Gründlichkeit, Strenge, Zusam-

menhalten, stetige Kraft galt: da wich er ihm gewiß nicht, wie nicht wenige seiner Kirchenkompositionen unwidersprechlich darthun, die zwar ebenfalls in Fülle, Ueberraschung und Schimmer der Orchesterpartien sich mit Josephs nicht messen können, dafür aber der Würde und Feierlichkeit religiöser Zusammenkünfte getreuer bleiben.

Nach dem Verzeichnisse und was man bei seiner Verlassenschaft vorfand, komponirte er an lateinischer Kirchenmusik: 114 Gradualia, 16 Offertoria (und mehr,) 22 Messen nebst mehrern Gloria und Kredo zur Einlage, 5 Te Deum, 4 Tantum ergo, 6 Litaneien, 5 Vespern, 5 Responsoria, 2 Tenebrae, (Metten für den Charfreitag,) 1 Komplett, 2 Regina coeli, 1 Alma, 1 Ave regina, 1 Salve, 1 Surgite sancti Dei.

An deutscher Kirchenmusik: von Messen, Liedern, Litaneien, Te Deum etc. 10 Stücke und eine Passionsandacht.

Verschiedene Opern, Oratorien, Arien und Chöre, deutsch, lateinisch und italienisch, 20 Stück. 3 Bände von Ballets. 35 Simfonien, 2 Sextetten, 10 Quintetten, wovon eines in C, Oeuv. 88. bei Andre in Offenbach unter Joseph Haydns Namen erschienen ist. 2 Quartetten, 8 Märsche. Neun Parthien, Menuetts und eine Parthie Inglese, 46 deutsche vierstimmige Gesellschaftslieder zu Männerstimmen und eine Menge Kanons.

Joseph Haydn starb noch kurz vor der Eroberung Wiens. Die Schrecken des Krieges ließ ihn die gütige Vorsehung nicht empfinden. Sanft senkte sie ihren wohlthätigen Schlummer auf die ermüdeten Augen und ließ ihn erst heimgehen

in Frieden, und so wandelt er nun ruhig in Elisiums friedlichen Fluren mit ihn verwandten großen Geistern, die sich seiner Ankunft freuten, weil sie ihre Seeligkeit verherrlichte — mit seinem Freunde Mozart — mit Gluck, Händel, Sebastian Bach, Graun dem lieblichen Sänger, Hiller, Benda, und der nun aufblühende Geist schafft, gezeitigt in höherer reinerer Anschauung, heiligere, reinere Harmonien, die den glücklich Vollenderen erst jenseits erwarten — sterblichen Ohren noch nicht vernehmbar.

Dankbar bewies sich die musikalische Künstlerwelt stets gegen ihren Vater und Meister im Leben, und nach seinem Tode huldigten Exequien und Todesfeiern seinen Manen. Keine Stadt, wo nur irgend eine musikalische Kunstschule von Belang war, unterließ die schöne Pflicht

mit einem Todtenopfer den Verklärten zu verherrlichen.

So wurde zu Berlin am 9ten September Abends sieben Uhr durch Herrn Kammermusikus Schneider eine große musikalische Akademie zu Haydns Gedächtnißfeier im Oekonomie-Gebäude der Loge Royal York veranstaltet.

Aber die trauernden Künstler, (heißt es in der Anzeige *)) werden nicht in langweilige Klagen ausbrechen. Sie werden sein Andenken feiern und höchst angemessen ehren, durch vortreffliche Ausführung seiner auserwähltesten Werke, durch keinen Panegyrikus, sondern durch eine simple Darstellung seines eben so rührenden als naiven Künstlerlebens, ohne

*) Berliner Zeitung 108 Stück. 7. September 1809.

Kunst und Schminke durch den beliebten Beschort vorgetragen, welches auf seine nachfolgenden Werke bereiten und mit seiner einzigen durchaus im großen und ernsthaften Styl gearbeiteten Simfonie aus E moll anheben wird.

Man wird das Incarnatus est aus der Messe geben, bei welchem der alte Hiller das Taktschlagen vergaß, die Hände kreuzweis auf die Brust legte und sein Haupt auf sein Pult senkte.

Bei der verlaßnen Ariadne wird man an den uns verlassen habenden Genius denken, aber Trost darin finden, daß seine Werke uns lebenslang erheitern, belustigen, trösten und rühren werden. Wir werden uns erhaben fühlen, bei dem aus derselben Messe genommenen simpeln Fugenthema der Singstimmen, dem bewegend ernst daher schreitenden Basse, und

die Figuren der Geigen gegen einander bewundern.

Sein nicht vollendetes Quartett wird uns Klemens ins Herz schmiegen, und was wäre denn wohl natürlicher, als, daß bei des Greises rührendem Selbstbekenntniß: Hin ist alle meine Kraft, allgemeine Thränen fließen!!

Wer wird nicht, wenn endlich noch das Auge durch eine überraschende Darstellung Genuß erhält, gern mit dem Chor einstimmen:

Ach! leider hin ist alle seine Kraft!!!

Erster Theil.

1. Rede, von Herrn Beschort gesprochen.
2. Simfonie von J. Haydn aus E moll.
3. Ariadne auf Naxos, lirisches Monodrama mit Begleitung, von J. Haydn.

4. Et incarnatus est aus der Messe No. 5, gesungen von Herrn Stiemer, nebst dem Et resurrexit und der Fuge: Et vitam venturi saeculi amen von J. Haydn.

Zweiter Theil.

1. Duett aus Orfeo e Euridice von J. Haydn.
2. Chor aus derselben Oper.
3. Das letzte Quartett Haydns, mit dem Kanon! Hin ist alle meine Kraft.
4. Epitaph von G. Ab. Schneider.

Karakteristik seines Geistes.

Ehe wir in die Tiefen seiner Kunstwerke im Einzelnen eingehen, möge eine allgemeine Karakteristik des Genius seines Schöpfers Statt finden, dessen frühere Werke seit so vielen Jahren weit mehr gehört, als genossen und verstanden worden sind.

Diejenigen Werke, in welchen Haydn sich vor allen Komponisten ausgezeichnet hat, bestehen besonders in Simfonien und Quartetten, zu deren Einrichtung er sich eine ganz neue Bahn gebrochen hat, die vor ihm kein musikalisches Stück hatte.

Diese Simfonien und Quartetten sind eine Suite von Stücken, deren Theile in keiner Verbindung unter einander stehen: erst ein Allegro, dann ein Adagio, dann ein Minuett und zuletzt ein Rondo oder sonst ein lebhafter Satz.

Die Allegros sind kräftig, lebhaft, geistvoll und sehr fließend; die zweiten Hälften derselben sind mehrentheils gedacht, gelehrt, und auf das Eigenthümlichste entwickelt. Es giebt keinen musikalischen Gedanken, sei er auch noch so einfältig oder bunt, der nicht durch Verkehrungen, Zertheilungen, Versetzungen und Aehnlichkeiten interressant würde.

Die Sicherheit und Gewandheit in den Künsten des Kontrapunkts, von einer nie erschöpften Gedankenquelle unterhalten, führen das Ohr unvermuthet in Wildnisse und Tiefen, wohin es einer so sichern

Leitung gern folgt und immer dafür reichlich belohnt wird.

Dieses Spiel der leichten Fantasie, die sich alle Kunstmittel unterthan zu machen weis, giebt dem kleinsten Fluge des Genius eine Kekheit und Dreistigkeit, die von allen Seiten abwärts geht und das Feld ästhetischer Kunst bis ins Unendliche erweitert, ohne Schaden oder Furcht zu bewirken.

So wie die Natur selbst, der jedes neue Produkt gelingen muß, ist dieser Genius.

In ihm ruht alles beisammen; er setzt sich in Bewegung und was da wird, das bleibt und gehört zu den Dingen.

Haydns Stücke haben manchmal gar kein Thema und scheinen in der Mitte anzufangen, und doch haben sie bei aller Leichtfertigkeit einen Fluß und eine Ord-

nung, die überall eine sichere Meisterhand verkündigen.

Die Adagio oder Andante haben die aller verschiedensten Formen.

Mehrentheils haben sie einen breiten Umfang und das Ansehn eines großen Stils, doch verlangen sie einen brillanten lebendigen Vortrag, und sind, im Ganzen genommen, nicht von der sentimentalen und rührenden Gattung, vielmehr athmen sie einen Nationalgeist der Heiterkeit und Laune, der in einer schmelzenden, ernsthaften Verfassung nicht ausdauern mag; selbst was man darin leidenschaftlich nennen möchte, ist mehr eine Art idealischen Uebermuths und der Gesundheitsfülle, als daß eine entstehende oder bestimmte Gemüthslage durchgeführt werden sollte.

Die

Die Minuetten sind mit Schätzen praktischer Kunst und des Genies dermaßen ausgeschmückt, daß oft in einer einzigen Haydnschen Minuett so reiche Gelehrsamkeit und Genie anzutreffen ist, um ein großes Musikwerk damit auszustatten.

Man würde sich irren, diese Stücke nach der Theorie der eigentlichen Tanzminuetten kritisiren zu wollen; sie sind vielmehr eine ganz eigne Gattung, und stehen wie kleine leuchtende Körper am Firmamente der Kunst, die eben sowohl zur Garnitur des Konvoluts gehören, wie so manche Erscheinungen in der Natur, deren Ursachen man oft genug nicht sieht, oder übersieht.

Die letzten Allegro oder Rondo, wo sich Haydn aller Formen und Mittel bedient, die der Rhytmus, das Zeitmaaß und die Harmonie nur gewähren, beste-

hen im Ganzen mehrentheils aus kurzen, leichten Sätzen, die durch eine oft sehr ernsthafte und fleißige Bearbeitung den höchsten Grad des Komischen gewinnen, den kein Begriff durch Worte so vollkommen erreicht, als er hier mit der größten Schnelligkeit mitgetheilt und angenommen wird.

In der Mitte und gegen das Ende sind sie voller Leben, Geist und Würze, und haben eine Freiheit, Kühnheit und Stärke, wodurch das gewandeste Ohr bezaubert und berückt wird. Jeder Schein von Ernsthaftigkeit ist nur da, um uns die Leichtigkeit des angenehmen Tonspiels recht unerwartet zu machen und uns von allen Seiten zu necken, bis wir müde, zu errathen, was kommen wird, und zu begehren, was wir wünschen, und zu fordern, was billig ist, uns auf Diskretion

ergeben, und dafür von dem Meister in eine geistreiche Stimmung des Wohlwollens und eine heitere wohlthätige Laune versetzt werden, die nicht beglückender seyn kann.

Diesen hier entwickelten Elementargeist haben alle haydnschen Werke, mehr oder weniger, offenbart, und das Resultat desselben ist: daß alle haydnschen Instrumental-Kompositionen eine ganz neue, von ihm allein erschaffene Art romantischer Gemälde für das Ohr sind, die sich eben so wenig in Worte und Begriffe übersetzen lassen, als Verstand und Empfindung ihren angenehmen Eindrücken widerstehen können.

Ich füge zu diesem nur noch einige Bemerkungen, welche Haydns Manier nachdrücklicher bestimmen sollen.

Die Manier eines Künstlers beschreiben, erfordert vorzüglich:

Anzuzeigen, welche Gattung ästhetischer Empfindungen in seinen Werken die herrschendste sey, und

Welcher Mittel bediente sich der Künstler zu ihrer Darstellung?

Abgesehen auf den ersten Punkt, ist es klar, daß seine Erörterung desto schwieriger seyn müsse, je größer und unfassender der Geist des Künstlers ist.

Es giebt Dichter, welche nur dann groß sind, wenn sie in die Gefilde der höhern lyrischen Poesie sich erheben, und sogleich mittelmäßig werden, sobald sie niedrigere Dichtungsarten bearbeiten.

So hat Schiller mehr Sinn fürs hohe Tragische, Pfeffel mehr für Satyre, Matthisson und Salis mehr für süße Schwärmerei und reine ländliche Natur. Das

stürmische Meer, Felsen, die sich himmelan thürmen, oder über unserm Haupte den Einsturz drohen, blutige Schlachten und kühne Thaten begeistern den Einen, während der Andre die niedre ruhige Hütte des Landmanns, oder den stillen Kreis einer zufriedenen Familie oder die fröliche Mahlzeit besingt.

Kaum ist es denkbar, daß ein Mensch in dem Ausdrucke aller Empfindungen, in Darstellung des Erhabenen, des Schönen, des Großen und Naiven, des Edeln und Komischen, gleich vortrefflich, gleich originel sey.

Zwar fehlt es nicht an Dichtern und Musikern, welche bald bis über die Sterne sich schwingen und anbetend die Gottheit preisen, bald zur mütterlichen Erde wiederkehren und die Klagen des liebenden

Jünglings und die Neckereien seines Mädchens schildern.

Allein, ob sie in beiden Fällen gleich glücklich, gleich originell sind, das bleibt eine sehr wichtige Frage.

So ist Klopstock nur in der hohen lyrischen Dichtung, Wieland nur in erotischen Gesängen, Schiller im hohen Tragischen, Göthe im tiefen Gefühl, Mathison in der Elegie vorzüglich.

Vom einzigen Falk kann man sagen, daß er die höchste Sentimentalité und die beissendste Satyre mit liebenswürdiger Laune in sich vereine. Man vergleiche z. B. die Parodie des wallensteinischen Reuterliedes und seine ganze Prinzessin mit dem Schweinrüssel mit seinen drei Knäbchen im Walde. —

Wohl weiß das Genie sich mit Leichtigkeit in alle Formen zu schmiegen; aber

doch wird immer nur eine Gattung ihm die Palme reichen.

Dasselbe findet mit einiger Einschränkung auch beim Originaltonkünstler statt.

Die meisten folgen einer und derselben Manier — im weiten Sinne des Worts — welche sie beständig begleitet, welche aus allen ihren Werken am Ende doch mehr oder weniger hervorstralt, sie mögen die Gottheit oder Liebe und Wein besingen.

Eigentlich sollte dieses nicht seyn, eigentlich müßte jede verschiedene Leidenschaft, jede verschiedene Empfindung — ein ganz verschiedenes Kolorit, eine ganz verschiedene Melodie haben.

Man müßte, hätte man einen Komponisten beständig in großen erhabenen Tonstücken gehört: ihn gar nicht wieder erkennen, wenn er eine entgegengesetzte

Art von Empfindungen darstellte. Erkennt man ihn — an gewissen Lieblingsharmonien und Lieblingsmelodien und Rhytmen, wieder, so ist er nicht in dem Ausdrucke aller Empfindungen gleich wahr, gleich originell zu nennen. Denn entgegengesetzte Empfindungen fordern eine entgegengesetzte Art des Ausdrucks, und verstatten untereinander keine Aehnlichkeit der Gänge.

Es versteht sich, daß hier das Ideal eines musikalischen Universalgenies vorschwebt.

Allein Ideale müssen bei jeder Regel und also auch bei jeder Beurtheilung, die nach Regeln geschieht, zu Grunde liegen.

Ein vollendeter Musiker müßte also bei dem Ausdrucke einer ganz andern Empfindung ein ganz ander Kleid anlegen,

wie der Schauspieler anders spricht und sich anders kleidet, wenn er eine ernste oder komische Rolle spielt.

Man müßte also, wenn man einen Tonkünstler in einem neuen Fache erblickt, nicht gleich auszurufen geneigt seyn: das ist Haydn, das ist Mozart, das ist Cherubini!

Es kömmt hiebei nur wesentlich darauf an: ob der Tonsetzer in seiner eignen, selbst gebrochenen Bahn fortwandelt, und manchmal auf den zurückgelegten Weg hinter sich blickt, oder ob er einer schon von einem seiner Vorgänger betretenen Bahn folgt und also von der Würde eines Original-Künstlers dem Maniristen mehr oder weniger sich nähert.

Der Tonsetzer spielt bei seinem Vortrage immer nur seine Rolle, während

der Schauspieler jedesmal die des Darzustellenden spielt.

Der Tonsetzer ist mehr Redner und trägt uns die begleitenden Empfindungen rhytmisch vor. Er muß also allerdings jedem Kunstwerke seinen eigenthümlichen Charakter aufdrücken; allein deshalb sinkt er noch nicht in die Klasse der Nachahmer und Manieristen herab, wenn er nebst der Charakterzeichnung des zu bezeichnenden dem Kunstwerke auch noch die Namenschiffer seines Geistes aufdrückt.

Es liegt dieses in der charakteristischen Individualité des einzelnen schaffenden Künstlers, und ohne sie wäre keine progressive Fortbildung der Kunst unter dem Menschengeschlecht denkbar.

Dibutatis Schattenriß konnte kein apellisches Gemälde seyn, und Ciambues Malereien konnten, sie mochten vorstellen was

sie wollten, keine Gemälde von Guido Reni oder Dominichino seyn. Eben so wenig konnten sich die ältern Komponisten in ihren Werken mit der Klarheit des Gefühls ausdrücken, wie die neuern Musiker.

Die Kunst wählt sich gewisse Formen, die von der Stufe der moralischen, wissenschaftlichen, politischen, ästhetischen Kultur ihres Volks bei dem sie sich niederläßt, vom Temperamente der Nation, von ihren Lieblingsneigungen und Begriffen bestimmt werden, und von ihrem eignen Grade der Kultur, auf welchem sie selbst bei diesem Volke und die Künstler dieses Volkes stehen, vom Zeitgeiste und seinem mächtigen Einflusse.

Diese vorhandenen Formen faßt der Künstler auf, und benutzt sie zur Schöpfung seiner Kunstwerke.

Daher der Nationalgeschmack, die Charakteristik der Tonstücke besonders der Tänze — in der Musik bei verschiedenen Völkern, Nationalgesänge, Nationaltänze. —

Diese Formen sind etwas Vorhandenes, und der Künstler benutzt sie als Stoff, dem er seine Darstellungen anknüpft.

Je mehr aber der Künstler versteht, aus den vorhandenen Fornem neue zu bilden, sich von den alten Formen, der Zeit des Nationalgeschmacks u. s. f. loszureißen, und dafür seinen Produkten mehr Allgemeinheit zu geben, desto origineller wird er, desto erhabener steht er auf der Stufe der Genialité.

Daß dieser Allgemeinheit, dieser Alleinwirkung, dieser neuen Formschöpfung,

erst die Benutzung des Vorhandenen vorgehen müsse, versteht sich von selbst.

Dem wahren Genie aber, werden bald die vorhandenen Formen nicht genügen. Anfangs freilich ahmt es nach, bald aber findet es die vorhandenen Formen für seinen Wirkungskreis zu enge, und schafft neue, bricht eine neue Bahn.

Diese neue Bahn ist nun aber eine neue Schöpfung, und der Künstler ordnet seine Vorträge nach ihrer Form.

Diese Form ist des Künstlers Welt die er sich selbst geschaffen, und seine Produkte sind ihr so lange unterthan, bis es ihm gefällt diese Form zu zerstören und eine neue, bessere zu schaffen.

Der Meister kann die Form zerbrechen,
Sobald er will, zu rechter Zeit...

Schiller.

Was er an seine Form knüpft, fügt sich ihren Gesetzen, wie der einzelne Bürger der Verfassung des Staats in der er lebt.

So äußert sich die Freude, der Schmerz, die Laune u. s. f. Bei jedem Individuum anders, nach Verhältniß des Temperaments, seiner Erziehung und dem Grade seiner Bildung immer in einer gewissen Gleimäßigkeit seiner Form — seines Charakters.

Anders benimmt sich ein edles Gemüth in Schmerz oder in Freude, anders ein ungebildetes, rohes. Der Mensch von Charakter weiß über alle seine Handlungen eine gewisse Gleichförmigkeit, Harmonie zu verbreiten, und seine Empfindungen, seiner sich angebildeten Form anzupassen.

So auch der Künstler. Er bildet sich

seine Form in der er schafft, und das Geschaffene trägt das Gepräg seines Schöpfers.

So arbeitet Salvator Rosa in wilder schauerlicher Form, und selbst Szenen des freundlichen nehmen hie und da etwas von dieser Form an. So arbeitet Guido Reni sanft, und seine sanfte Form versteht es auch, die wildesten Leidenschaften unter ihrer Ordnung zu veredeln.

Dennoch hat jedes individuelle Werk seinen eignen Charakter, aber in der Haltung seines Schöpfers.

Dieses kann doch ohnmöglich Mangel an Originalité genannt, oder in die Klasse bloser Manieristen herabgeworfen werden?

Der Künstler schafft eine neue Form, also ist er Originalkomponist.

In dieser arbeitet er nun seine genialischen Schöpfungen mit ihrer Originalité,

folglich liefert er Originale und keine Nachahmungen, denn das Verhältniß zur Form kann die Originalité nicht rauben; vielmehr zeigt sich das originelle Produkt in der originellen Form.

Diese abschweifende Auseinandersetzung war nothwendig, um Haydn gegen einige oberflächliche unkundige Tadler zu vertheidigen, die mit alberner Selbstgenügsamkeit, die sich so gern mit Unwissenheit paart, Haydn unter die Maniristen und geschickten (also doch?) Nachahmer setzen wollen.

Die ihm sogar den allgemeinen Charakter seiner Kunstwerke zum Vorwurf machen wollen, und sagen: „er mag komponiren wie er will, man hört, daß es seine Musik ist: sie klingt haydnisch —!"

Wohl wahr! alle haydnische Musik kingt haydnisch, und alle mozartische, mozartisch,

zartisch, und alle reichardische, reichardisch —

Folglich ist weder Mozart noch Haydn noch Reichard original. Aber klangen vor Haydn die Simfonien etwann auch haydnisch? oder die Opern vor Mozart mozartisch?

Und wenn diese Künstler sich die Formen erst schufen, denen sie ihre Kunstprodukte anbildeten, waren diese Formschöpfungen vor ihnen so vorhanden? haben sie sie von andern entliehen?

Freilich, sie haben Vorhandenes benutzt, aber immer in ihrer Form und den Stoff gebraucht, wie ihn jeder Künstler bearbeitet, denn ihre Partituren haben Notenfiguren, Taktstriche und Pausen, und zu jeder Schrift braucht man Wörter, Komma und Punktum.

Wenn Haydn zu seinen frühern Werken die damals vorhandenen und üblichen Formen anwendete, so geschah das in seiner Lehrlingsepoche, die jedes Genie durchwandeln muß; denn es liegt in der Natur des menschlichen Gemüths, daß es vom Einzeln zur Zusammenstellung des Ganzen vorschreitet, daß es erst Theile auffassen muß, um zum Ganzen einer Vorstellung zu kommen, und das Genie sowohl als der bloß mechanische Kopf gehen im Anfange ihrer Laufbahn von einem Punkte aus, arbeiten nach denselben Regeln. In der Folge erst, wenn es seine Kräfte an einzelnen Schöpfungen nach schon vorhandenen Formen geübt und geprüft, schreitet es zur Schöpfung einer neuen allgemeinen Form. Auch diese Schöpfung ist nicht das Werk eines Augenblicks, sondern hat ihre Periode, in

der sie reifen und zeitigen muß, ehe die klassische folgen kann.

So sind Mozarts frühere Arbeiten aus seiner Lehrlingsperiode noch immer Nachahmungen von vorhandenen Formen, und nichts weniger, als klassisch. Da wo die Periode der beginnenden Reife allmählig eintritt, erscheint auch die Originalité kräftiger, und wenn man seinem Geiste vom ersten Produkte bis zum letzten kronologisch nachschleicht, wird die allmählige Ausbildung und Progression seines Genius klar, und selbst, wie sich seine Form nach und nach in sich selbst reinigt und der innern Vollendung nähert, aus der die neuern Produkte natürlich immer reiner, reifer und vollendeter hervorgehen müssen.

Und wenn Haydn vorhandene Formen benutzte, so bleibt noch immer die große

Frage, und für andre so schwierige Aufgabe:

Wie hat er das Vorhandene benutzt? und wer hat es vor ihm so benutzt wie gerade Er?

Das: res ardua vetustis novitatem dare des Quintilian erhält hier seine volle Anwendung.

Warum hat denn kein Anderer die vorhandenen Formen so zu behandeln gewußt, wie eben Haydn? Sie lagen ja schon lange zum allgemeinen Gebrauch da. Und warum hat von der unzähligen Legion der Nachahmer keiner diese Formen so anzuwenden verstanden, als eben dieser Haydn, oder wenn dieses servum imitatorum pecus selbst Haydn nachzuahmen suchte, warum wurde trotz aller Nachahmung der Formen und seiner Anwendung ihre Musik dennoch nicht haydnisch und

stand noch so weit vom Original zurück? —

Wahr ist es: seine Melodien scheinen im Anfange an etwas Bekanntes zu erinnern; aber schnell muß man den Gedanken verwerfen und bei sich selbst sagen: nein, ich irrte mich, ich habe doch nichts dem ähnliches gehört. Aber eben da liegt die größte Kunst bei aller Neuheit nicht gesucht, sondern immer populär zu erscheinen und sich ohne Zwang den Sinnen und Gemüth anzuschmiegen, und wer verstand wohl diese Kunst besser als unser Haydn?

Er macht es wie ein schlauer Redner, der, wenn er uns zu etwos überreden will, von einem allgemein als wahr anerkannten Satze ausgeht, den jeder einsieht, jeder begreifen muß, bald aber diesen Satz so geschickt zu wenden versteht, daß er

uns zu allen überreden kann, wozu er nur will, und wärs zum Gegentheil des aufgestellten Satzes.

So geht Haydns Musik glatt dem Gehöre ein, weil wir wähnen, etwas leichtfaßliches, schon Vernommenes zu vernehmen; allein bald finden wir, daß es nicht das wird, nicht das ist, was wir glaubten das es sey, das es werden sollte, wir hören etwas Neues und staunen über den Meister, der so schlau Unerhörtes uns unter dem Anstrich des Allbekannten zu bieten wußte.

Eben diese liebenswürdige Popularité, giebt seinen Kompositionen, bei aller Fülle von Harmonieaufwand und Instrumentation eine so unendliche Klarheit, allgemein Faßlichkeit und Verständlichkeit, daß wir mit Leichtigkeit das Schwerste vernehmen.

Daß gewisse Gattungen der Kompositionen ihm vorzüglich entsprechen, liegt so wie bei jedem andern Künstler in der Individualité seines persönlichen Charakters und dessen Einfluß auf den Künstlercharakter.

Frohsinn gelingt ihm im Durchschnitt mehr, als Schmerz und Verzweiflung. Auch hat er für alle und jede Gattungen der Freude die verschiedensten Sprachen. Diese Empfindung weis er nach alle ihren Gattungen und Arten zu unterscheiden und deutlich von einander zu charakterisiren.

Die Gebiete der triumphirenden Jovialité — (man vergleiche unter andern den letzten Satz der Jagd-Simfonie —) des Prächtigen, des Komischen überhaupt, des Naiv-Frohen, des Naiv-Zärtlichen, beherrscht er mit unwiderstehlicher Gewalt.

Dieser Charakterzug leuchtet aus den meisten seiner Instrumentationen, besonders der Menuetten und Rondos hervor. Sogar dem ersten Satze seiner Simfonien liegt oft ein Rondo zu Grunde und verleitet zuweilen, zu glauben, man höre den letzten Satz. Oft — wie das in mehrern seiner Sonaten und in einigen seiner neuern Simfonien der Fall ist — geht er nach einer sehr ernsthaften, erhabenen Einleitung, sogleich zu einem sehr freudigen tändelnden Thema über, und erfreut mit angenehmer Täuschung.

In dieser Gattung von Empfindungen ist Haydn immer gleich originell, immer gleich unerschöpflich in Gedanken, gleich unerreichbar in geschickter Ausführung des Thema.

Minder originell, obgleich eben so kunstreich, drückt er das schwärmerisch

Zärtliche aus. Hier wird er von Mozart bei weitem an Originalité, wenn schon nicht an gelehrter Komposition übertroffen.

Ein merkwürdiges psichologisches Fänomen ist es, daß gerade diejenigen Seelenkräfte, die bei gewöhnlichen Menschen sich im höhern Alter abstümpfen, bei Haydn desto kräftiger wirken. In keiner seiner frühern Kompositionen, als dem Orlando Paladino (dem rasenden Roland) der Isola disabitata (Wüsten-Insel) lebt ein solcher hoher, weitausgreifender Erfindungsgeist, so viel warme blühende Fantasie, als in der Schöpfung. Selbst die kleinen Flecken, welche eine ängstliche Kritik darin rügen könnte, sind eher Fehler des allzufeurigen jungen Mannes, als des bedachtsamen Greises.

Aus dieser wirklich auffallenden Eigen-

heit läßt sich auch einigermaßen der überaus große Beifall der ganzen musikalischen Welt, und der warme Antheil, welchen Kenner und Nichtkenner daran genommen haben, erklären. Haydn vereinte in diesem und überhaupt in seinen letztern Werken das Studium des erfahrnen, in der Kunst grau gewordnen Komponisten, mit dem hinreissenden allverzehrenden Feuer des Jünglings.

Die Kraft, die sich in seinen spätern Werken so gereift und gezeitigt ausspricht, sichert ihnen die bleibendste Dauer, weil sie sich auf geprüfte Kräfte gründet, unabhängig vom periodischen Zeitgeschmacke.

Die Leichtigkeit, mit der er die tiefsten Harmonien die sonderbarsten komplizirtesten Sätze vorträgt, gehalten auf den Schwingen einer gefälligen tändelnden Melodie, macht eben seine Kunstwerke desto

vernehmbarer und sichert die Dauer ihres Genusses, indem er allmählig und mit weiser Oekonomie genießen läßt, während andre, die den Beifall der Menge ertrotzen wollen, gleich in den ersten Perioden alle ihre Weisheit Kraft und Schönheit auskramen, daß sie in den folgenden nichts mehr aufzuzeigen haben. Sie packen, und ergreifen, erschrecken, und dann ists gut. Der Zuhörer erholt sich von seiner Erschütterung und lächelt des vielversprechenden Nichts.

Es ist psichologisch wahr, daß auf allzustarke Anstrengung Abspannung erfolgt, daß die Organe, gleich im Anfange überreitzt, für die feinern Anklänge in der Folge abgestümpft werden. Daß aber im Gegentheil eine allmählige Bewegung die Organe spanne und desto empfänglicher

mache, je sanfter die Reize sind, die sie in Bewegung setzen.

Haydn hatte die Wahrheit dieses Satzes durch lange Erfahrung geprüft und bewährt gefunden, und giebt daher seinen Werken die schöne Dauer, die sie bei ihren Zeitgenossen und bei der Nachwelt erhalten werden, und die eben ihre kräftigste Empfehlung im Auslande war.

Junge Komponisten, mit überfließender Kraft ihres jugendlichen Genius und übersprudelndem Feuer wollen gern alles auf einmal geben, drängen ihre Empfindungen wild durch einander ungeordnet in kolossale Massen, und machen sich durch ihre Betäubung unverständlich. Man kömmt bei ihnen nicht zur Besinnung, man sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht.

Dagegen kennt Haydn die Gemüther

und weis seine Gaben ihrer Fassungskraft gemäß auszutheilen, und seine Bilder so vortheilhaft zu stellen, daß sie von jedem Punkte aus vollkommen bemerkt werden, und die Beschauung Zeit behält sie zu genießen, während manche andre Kraftgenies Bilder auf Bilder häufen und sie so geschwind durch das Gemüth der Hörenden führen, wie der Wahnwitz seine Ideenjagden.

Ich komme nach einmal zu dem schmerzlichen ungerechten Vorwurf zurück, der Haydn in die Klasse der Maniristen versetzt, und ihm der Ausdrucklosigkeit starker Gefühle beschuldigt.

Wahr ist es, im Ganzen genommen, Haydn verweilt sich länger bei muntern, frölichen, naiven Empfindungen, während er die schmerzlichen, traurigen mehr andeutet, und in Konturzeichnung giebt.

Aber, ist eben dieses nicht eine sehr lobenswürdige Politik?

Haydn weiß, daß sich nichts schneller abstümpft, als die Gefühle der Wehmuth und des Schmerzens, so wie aller tragischen Leidenschaften. — Die Natur selbst gab uns weit mehr Töne der Freude als der Klage, — und daß wir selbst unsern Schmerz nicht lange halten können, (wenn er nicht bei schwachen Gemüthern in fixirte Ideen und permanente Melancholie übergeht.) Es liegt dieses in der wohlthätigen Oekonomie der Natur — der weisen Vorsehung. Noch minder kann uns die Schilderung eines fremden Schmerzes lange fesseln. Schmerz erregt Theilnahme, Theilnahme den freudigen Wunsch zu helfen, den Schmerz zu verscheuchen, den Leidenden froh zu wissen. Wird dieses Gefühl zu lange aufgehalten, so stümpft

es sich im Schmerz ab, und erweckt Langeweile, Frost, — Gleichgültigkeit.

Auch gelingt es der Musik am wenigsten — weil ihre Vorstellungen auf Sukzessionen gegründet sind — wilde, widrige Gefühle lange zu halten. — Es sind Dissonanzen im menschlichen Verhältniß, dessen Harmonie in Glückseligkeit besteht und die nur dann befriedigen können, wenn sie sich in die reine Harmonie der Freude, oder Ruhe des Weisen auflösen. Der Schmerz als Dissonanz des Gemüths malt sich in dissonirenden Tönen, die der Tonkünstler nachahmt. Allein sie sind nur Vorhalte zu einer Auflösung die nicht über die Gebühr verzögert werden darf. Ich erinnere nur an die Gemüthsbewegung, die ein rasches tändelndes Rondo auf ein schwermüthiges Adagio macht.

Darum sein leichteres Andeuten des

Schmerzes, sein schnelles Wiederergreifen und Festhalten der Freude. Es zeugt von Liebe für seine Zuhörer, die er immer vergnügen, erheitern und erfreuen, denen er immer interessant und ein angenehmer Unterhalter und Gesellschafter bleiben will.

Allerdings erregt der Schmerz eines Andern unsre Theilnahme, unser Interesse, aber eine stets weinende Schöne, einen stumm herumwandelnden, oder gar leidenschaftlichen, zornigen Mann mögen wir nicht zu unsern steten Gesellschafter; wir lassen sie nur vorübergehen und suchen den jovialen heitern Freund, der durch Witz und Laune interessirt.

Soll überdieß die Kunst, die Natur veredelt darstellen, soll sie in ihren Werken ihr Gemüth angenehm ansprechen, so hatte Haydn doppelt recht, die

unan-

unangenehmen Gefühle nicht zu tief zu verfolgen, sie zu lebendig auszumalen, sondern wie Nebelgestalten und Gespenster immer in gewisser Entfernung zu halten. Bei der angenehmen Natur soll der Künstler verweilen nie bei der wilden, leidenschaftlichen, unedeln.

Daß er seine Kunstwerke in seiner beliebten Form vortrug, daß er allen das Gewand der Anmuth anlegte, ist nicht, wie vorschnelle Kritik will, Maniristik, sondern vollendetes ästhetisches Zartgefühl: überall Grazie, überall Ebenmaaß, Harmonie zu verbreiten, die selbst der Leidenschaft in ihrer Darstellung noch Anmuth giebt und ein schönes Kunstwerk schafft.

Der Genius der Künste selbst spricht uns in seinen Tönen an, und da ihm nichts unedles, unbesonnenes oder leicht-

fertiges entschlüpft, so liegt in seinem Gesang jene edle, rein fließende Gleichförmigkeit, die von allem schön zu sprechen weis, und daher immer gefällt, immer mit freudigem Herzen vernommen wird.

Diese hohe Einheit seines Styls, zeigt den gebildeten Künstler, wie den verständigen Mann, der immer nur gedachtes sagt und zu rechter Zeit, dem nie Gemeines entschlüpft.

Der rasche Jüngling, der sich weiter noch nichts übel nimmt, spricht von allem ohne Rücksicht gleich stark, gleich lebendig — berührt immer nur Extreme, wie unge Dichter gewöhnlich Teufel neben Engel zeichnen. Der erfahrne Mann, der praktische Künstler wiegt seinen Vor-

trag, giebt jedem was ihm gehört, um sich der schönen Mitte gereinigter Humanité zu nähern. Und so steht Haydn unter uns in ewiger Klarheit und Reinheit und seine vollendete Kraft umschließt der Ausbildung ewig jugendliche Anmuth.

Haydns Werke.

Ein so fruchtbarer Genius, der ein halbes Jahrhundert auf der Erde verweilte, mußte wohl ein reiches Füllhorn seiner himmlischen Gaben ausspenden, und so entstand der Schatz den die musikalische Welt von seinen Werken zu sammeln das Glück hatte.

(1805)

Nach einem eigenhändigen Verzeichnisse, hatte er von seinem achtzehnten bis in sein drei und siebenzigstes Jahr komponirt:

Simfonien 118.

Bariton-Stücke *) 163.

Divertissements für verschiedene Instrumente 20.

Märsche 3.

Trio 24.

Violon-Solo 6.

Konzerte für verschiedene Instrumente 15.

Geistliche Kompositionen überhaupt 30.

Quartetten 83.

Sonaten für das Planoforte 66.

Deutsche und englische Lieder und italienische Duette 42.

Kanons 40.

---

*) oder Viola di Bordone ist ein Bogeninstrument, welches mit der Viola di Gamba viel Aehnlichkeit hat, und zur Kammermusik angewendet wird.

Drei- und vierstimmige Gesänge 13.

Italienische Opern 14.

Deutsche Marionetten Opern 5.

Oratorien 5.

Schottische Lieder 366.

Menuetten und deutsche Tänze 400.

Welch ein Reichthum! Welche Fülle von Kraftergießung seines niemals feiernden Genius, den nur der Tod und das gänzliche Hinsinken der physischen Lebenskraft die Feder entwinden konnte! —

Das lebenslange Studium und Wirken des Künstlers, der ein halbes Jahrhundert seine Kunst und in ihren Werken sein Publikum (und dieses war ja die ganze gebildete Welt) erzog, bildete und kräftigte, bietet einen Reichthum von Stoff zu Nachdenken und Studiren für den Künstler, der sich nicht erschöpfen läßt. Keinem dieser Werke fehlt Reich-

thum, Kraft, Fülle, Klarheit, Anmuth, Originalité, Gefühl, Heiterkeit und Laune. Jedes spricht sich bestimmt aus, vom reinem Gefühl empfangen, bis zum gebildeten Sinn, zum gefühlvollen Gemüth.

Raum und Anlage dieses Buches gestatten nicht, sich über alle und jede Werke dieses großen Tonkünstlers zu verbreiten. Haydns Genius, der, wie alle große Geister, nicht durch Einzelnheiten spricht, sondern jedesmal durch Ganzes kräftig erscheint, leidet nicht immer zu genaue artistische Zergliederung. Seine Sprache ist Sprache der Anschauung und anschauend als Totalité will sie vernommen seyn.

Die größern Werke, wenn schon die spätern, werden den Anfang machen, weil sie auch die bekanntern sind und noch am lebendigsten vor uns schweben.

Einen Genius, der der ganzen gebilde-

ten Welt angehört, der vom gesammten musikalischen Publikum gefeiert wird, unter das Maaß einer individuellen Kritik stellen zu wollen, würde Frevel seyn an dem Geheiligten. Ueber ihn ist nur ein Urtheil und Kunstkenner wie Kunstliebhaber haben es kräftig und vereint ausgesprochen. An diesen allgemeinen Ausspruch *) schließen sich auch gegenwärtige Beurtheilungen um so williger mit an, da sie die pragmatischten Aussprüche des gesammten Kunstrichter-Kollegiums der Nation sind, auf dessen Besitz sie so stolz seyn kann, wie auf den ihres Haydn und Mozart. Weil sie es sind, die den Gefühlen dieser Künstler den Text unterlegen.

---

*) Die vortrefflichen Rezensionen über Haydns Werke in der allgemeinen musikalischen Zeitung.

Die Breitkopf- und Härtelsche Notendruckerei, die schon so manches patriotische Opfer auf dem Altare der Kunst düften lies, verdient ohnbedingt den Dank jedes Kunstliebhabers des gesammten musikalischen Publikums, indem sie die prächtigen Ausgaben von Haydns Werken veranstaltet, die der Nation und ihrem Kunstfleiß ein vortreffliches Denkmal aufstellen, und mit unermüdetem Eifer für die Kunst kräftig fortsetzen.

Durch diese periodische Lieferung der Werke dieses Künstlers, so wie der des verewigten Mozarts, wird das Studium außerordentlich erleichtert, und die Bekanntschaft mit den großen Geistern beschleunigt.

I.

Die Schöpfung.

Gewiß unter seinen spätern Werken das vortrefflichste, welches seinen Ruhm am dauerndsten begründen half.

Es wurde zuerst in Wien im Jahre 1799 aufgeführt, machte allgemeines Aufsehen und 1800 erschien die Partitur gestochen ebendaselbst, unter dem Titel:

Die Schöpfung. Ein Oratorium, in Musik gesetzt von Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, der königl. schwedischen Akademie der Musik Mitglied und Kapellmeister in wirklchen Dien-

sten Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten von Esterhazy. Partitur, (Folio) mit deutschem und englischem Text.

Das Gedicht — vom Baron von Swieten *) ist eine Zusammenstellung von Bildern, die aus den Werken der Natur genommen sind und gleichsam wie eine Folge von Gemälden vorüberziehen, die Mittel der praktischen Musik daran zu versuchen und zu üben.

Das Süjet ist die biblische Erzählung der Weltschöpfung, an deren Hauptmo-

*) Gottfried Baron von Swieten st. 29ten März 1803 zu Wien an einem Kopffieber im 70ten Jahre. Er war der eigentliche Stifter der aus 24 Mitgliedern des ersten Adels bestehenden musikalischen Gesellschaft, welche es sich zur Pflicht machte, den Geschmack an den Werken der größten Meister zu verbreiten.

menten der Dichter von Zeit zu Zeit verweilt und seine eignen Betrachtungen daran knüpft.

Es ist demnach hier blos von einer historisch-poetischen Darstellung die Rede, wo Bewegung und Ruhe durch ein zauberhaftes Farbenspiel der Imagination und durch die Kunst der Musik belebt, dem innern Auge, wie ein höheres Schattenspiel, vorbeigeführt werden soll, wo uns die Schönheit des Paradieses, eines herrlichen Gartens, oder einer neugebornen Welt, in der wir, unsrer täglichen, entarteten Personalité auf eine Zeitlang entlassen, uns an den frischen und unvermischten Strahlen der frühen Unschuld einwiegen und ergötzen mögen.

Zur Etablirung des nöthigen Kontrastes hat der Dichter die Abwesenheit des Lichts und der Ordnung als feindliche

Mächte vorgestellt, welchen das neue Licht als eine gegenseitige höhere Macht gegenüber gestellt ist.

Hier finden also weder Personen noch Handlungen statt und es ist nicht abzusehen, weswegen der Dichter die Engel Raphael, Gabriel und Uriel die Geschichte der Schöpfung erzählen läßt, als wären sie dabei gewesen.

Daß durch diese hier ganz bedeutungslose Namen eine Mannichfaltigkeit der Stimmen wahrscheinlich werde, rechtfertigt nicht hinlänglich, denn so gut der Dichter den Chorus repräsentirt, hätten auch die andern Stimmen können und müssen repräsentirt werden; kurz, sobald kein Karakter statt findet, der sich durch Handlungen und Motive zu erkennen giebt, ist auch an keine Person und an keinen Namen zu denken.

Dieser geringfügig scheinende Umstand erschwert die deutliche Anschauung von dem Wesen dieses vortreff ichen Werks unendlich und sogar für sehr begierige und geübte Liebhaber, die bei ihrem ausgemachten Wohlgefallen daran, von dem eigentlichen Bestande des Kunstwerks sich selbst keine Rechenschaft zu geben wissen.

Im Ganzen ist dieses Gedicht sehr mangelhaft, und es wäre allerdings Haydns Kunstwerk ein besseres, geregelteres zu wünschen. Allein selbst die Mängel desselben geben dem aufmerksamen Künstler Gelegenheit, die Geschicklichkeit zu bewundern, mit der der geübte Tonsetzer diese Mängel zu verdecken und seinem Werke unschädlich zu machen verstand.

Nun zur Komposition selbst.

Gleich die Ouverture (C moll) kündigt den Meister der höchsten Gattung

an. Sie ist das Herrlichste in diesem Werke; die Krone auf einem königlichen Haupte. Sie führt die Ueberschrift: Vorstellung des Chaos. Es sind hier fast alle gangbaren Instrumente als Stoff und Materialien beisammen, woraus ein ungeheures, fast unübersehbares Gewebe von Herrlichkeiten der Kunst zusammengesetzt und geordnet ist. Die Einwendung von der Ohnmöglichkeit eines Chaos durch harmonische, melodische und rhytmische Kunstmittel zerfällt hier offenbar in eine subtile Verstandesprätension, womit sich allenfalls ein Komponist ausreden könnte, dem eine solche Aufgabe gemacht wäre, die er nicht lösen wollte. Allein dieser Schein von Unmöglichkeit und des Wiederspruchs; mit einem Worte, diese Fabelhaftigkeit ist auch zugleich das Poetische und somit das Beste an der

ganzen Intension, die unser Meister auf eine wahrhaft poetische, reife und eigne Art dargelegt hat. Es herrscht hier der höchste Luxus von Akkorden, Figuren und Gängen, womit ein musikalischer Fürst das Ohr und den Geschmack der vornehmsten seines Gleichen, mit wahrhaft orientalischer Pracht bedient und einen Schatz von Genie und Kunst vor ihnen ausbreitet, der aus den tiefsten Tiefen, wie eine Morgensonne heraufsteigt.

Faßt alle zufälligen Dissonanzen treten hier absichtlich frei daher. Die seltsamste Vermischung von Figuren und Notengattungen, die aus ganzen, halben, viertel, achtel und Sechzehntheil-Noten, Triolen, Rouladen, Trillern und Druckern bestehen, geben der Partitur ein sonderbares, geheimnißvolles Ansehn. Man erstaunt über die Menge kleiner, spielender Figu-

ren,

ren, die neben ungeheuern dunkeln Massen, wie Heere von Insekten, gegen den großen Horizont ausschwärmen. Aber alles zusammen macht in seiner Verbindung und mit der dunkeln Vorstellung eines Chaos, ein unendlich vortreffliches harmonisches Gewebe, worin die Führung der Modulation unbeschreiblich schön und an vielen Stellen zur Bewunderung erhaben und groß ist. Es ist gegen die Ordnung, und ohnmöglich, daß ein so vortreffliches Stück Arbeit gleich überall für das erkannt werde, was es ist und nur seyn kann, zumal wo gewisse eingewurzelte Theorien, die auf frühern Werken abgeformt sind, mit dem Geist der Fortschreitung im ewigen Streite bleiben, und woraus natürlich eine Kritik entstehen muß, die nur immer fodert, nichts zu nehmen weiß. Eine solche Kritik muß freilich sehr

sauber vor der Gefahr bewahrt werden, sich an solchen Werken, wie diese Ouverture ist, ihre Zweige zu zerbrechen.

Auf diese Ouverture folgt nun in biblischer Ordnung die Erzählung der Schöpfungsgeschichte, nach hergebrachter Einrichtung in Recitative, Arien und Chöre eingetheilt.

Die Recitative geben als bloße Erzählung hier keine Gelegenheit zu einer lyrischen Behandlung und sind daher vom Komponisten ganz frei, und nicht sowohl nach dem Gefühl und Sinn der Dinge, als nach dem baaren Klang der Worte meistentheils mit Begleitung der Instrumente versehen.

Eben durch ihre meisterhafte Instrumentation und die große Verschiedenheit der Gedanken, welche, wie von ohngefähr, ausgeschüttet werden, verdienen sie

die mehrste Aufmerksamkeit. Die Arien dagegen haben weit mehr Gedachtes, obgleich die Erzählung darin fortlaufend ist; allein hier findet sich ein widersprechendes Verhältniß der Komposition zum Gedichte. So heißt z. B. die erste Arie: (Uriel A dur).

Nun schwanden vor dem heilgen Strahle
Des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten;
Der erste Tag entstand.
Verwirrung weicht,
Und Ordnung keimt empor;
Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefe hinab,
Zur ewigen Nacht.

Chor.

Verzweiflung, Wuth und Schrecken
Begleiten ihren Sturz,
Und eine neue Welt
Entspringt auf Gottes Wort.

Wollte der Dichter diese Worte zu einer Arie machen, so hat er die Natur der Arie verfehlt, deren Hauptmoment, dem Namen der Sache nach, die Gegenwart seyn muß, und worin es höchstens erlaubt ist, das Vergangene oder Künftige so zu fixiren, als ob es gegenwärtig wäre, oder seyn könnte. Hat aber der Komponist eine Arie hier geben wollen, so müssen wenigstens die Worte dieser Erzählung nirgends wiederholt werden, wie es hier geschehen; denn wer könnte einen Erzähler mit Vergnügen anhören, der seine eignen Worte so oft wiederholt und dadurch die Progression, wodurch allen die Geschichte interessant ist, unterbricht?

Das Vergnügen, welches diese Arie bei der jedesmaligen Aufführung erregt, liegt demnach allein im Gebiete des Kom-

ponisten, der, abgesehen von dem erzählenden Inhalt des Textes, eine wirklich gegenwärtige Empfindung darlegt, die sich vollkommen mit dem heitern Morgen des ersten Tags vergleichen läßt, an welchem Nacht und Verwirrung durch Licht und Ordnung vertrieben, eine neue Welt sich, wie von selbst entwickeln und anschauen läßt.

Der Chor mit seiner fugenmäßigen Behandlung tritt hier vortrefflich ein, und die metrische Behandlung der darauf folgenden Worte: „Und eine neue Welt" ist von großer Schönheit.

Was bisher über die Einrichtung der Recitative und der ersten Arie gesagt worden, gilt meistens von allen Arien und Recitativen dieses Oratoriums: sie haben alle die nämlichen Fehler, welche durch eine unzählbare Menge hervorstehender,

melodischer und harmonischer Geniezüge des Komponisten bedeckt werden, und so lange Wohlgefallen erregen, als man nicht in das Textbuch sieht.

Wäre nur der Dichter der Schöpfung überall mit eben der Vorsicht und Sorgfalt zu Werke gegangen, die der Tonkünstler angewendet hat! Bei vielen Stellen dieses Oratoriums geräth man auf den Gedanken, der Verfasser des Textes habe keine deutlichen Begriffe gehabt, was es heiße: für einen Tonkünstler dichten.

Worte, die in Musik gesetzt werden sollen, müssen nicht nur eine gewisse Empfindung, sondern diese auch in der rechten Form ausdrücken. Nicht historische, sondern dramatische Darstellung der Empfindungen ist es, was einen Text kompositionsfähig macht. Man muß nicht

erzählen, was eine Person empfunden hat, sondern diese Person muß selbstredend eingeführt werden, und geradezu (directe, indicative) ihre Empfindungen vortragen *).

Nur beim Recitative kann man vielleicht — wiewohl doch nur durch Verhältniß gedrungen — hievon etwas nachlassen. Allein es hätte dem Dichter nicht schwer fallen können, da er vor der Schöpfung schon das Daseyn der Engel annimmt, auch diese Recitative lebendiger zu machen. Nur hätte er nicht die Worte der Bibel beibehalten, sondern die Engel gleichsam als Zuschauer des großen Werks darstellen sollen. Ueberhaupt mag der Dichter wohl die falsche musikalische Ma-

---

*) Haydn soll lange angestanden haben, den Text der Schöpfung zu komponiren.

lerei mit der wahren verwechselt haben. Zum Recitative allenfalls, aber nicht zum Chore, nicht zur Arie ist es genug, daß die Wörterverwirrung, schwarzes Dunkel, Ordnung, Freude, Liebe in den Versen vorkommen: es müssen uns die Personen selbst vor Augen gestellt werden, welche über die Verwirrung, über das Elend seufzen, oder im entgegengesetzten Falle, über ihr glückliches Loos sich freuen.

Nun prüfe man den Chor:

Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefe hinab
Zur ewigen Nacht. —

Und man wird finden, daß diese Worte zwar zu einem Recitativ, aber nicht zu einem Chore sich eigneten. Ganz andern Stoff würde der Musiker erhalten haben, wenn die Geister selbst gesprochen hätten:

Wehe uns, wir sinken hinab
In des Abgrunds Tiefen,
Hinab zur ewigen Nacht!

Und wie passend wäre es gewesen, wenn, statt Gabriels Erzählung:

Mit Staunen sieht das Wunderwerk
Der Himmelsbürger frohe Schaar,
Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob,
Das Lob des zweiten Tags.

die Himmlischen selbst ihren Lobgesang, ihre Empfindung der Bewunderung und des Danks ausgedrückt hätten. Allein dann, wirft man ein, wäre eine unnütze Repetition vorgekommen, da weiter unten erst die Himmlischen sich also zum Lobe Gottes ermuntern:

Stimmet an die Saiten, ergreift die Leyer. —

Allein das Ganze hätte nichts verlo-

ren, wenn das Oratorium kürzer ausgefallen wäre. Die Stelle:

Mit Staunen sieht das Wunderwerk u. s. w. konnte füglich wegbleiben, und statt derselben, nach einigen anderweitigen Abänderungen, der vortreffliche Chor eintreten:

Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier,
Laßt euern Logesang erschallen!
Frolocket dem Herrn, dem mächtigen Gott;
Denn er hat Himmel und Erde bekleidet
In herrlicher Pracht.

Hier ist wahre dichterische *) und musikalische Darstellung, und die Fuge, welche diesen Chor beschließt, konnte nicht trefflicher ausgebreitet nicht schicklicher angebracht werden.

---

*) Mit den Worten freilich: „bekleidet in herrlicher Pracht" darf man es so genau nicht nehmen.

Die Arie Raphaels:

Nun beut die Flur das frische Grün u. s. f.

(D dur 6 Achteltakt).

müßte dann, versteht sich, zeitiger eintreten, nur hätte dabei auf Raphaels selbst eigne Empfindungen mehr Rücksicht genommen werden sollen; es ist zu viel Erzählung darin.

Indeß, unter den schöpferischen Händen eines Haydn keimen überall lieblich düftende Blumen — erhält auch das unfruchtbarste Gedicht Reiz und Interesse. Und so sind die Worte fast immer mit der größten Feinheit behandelt und mit zauberischem Pinsel ausgemalt.

Die Stelle z. B. „es ward Licht,“ wo C moll ohne weitere Vorbereitung sich in C dur verwandelt, und das Accompagnement lauter Freude athmet, thut einen bewundernswürdigen Effekt.

Nicht minder reizend sind diese Verse:

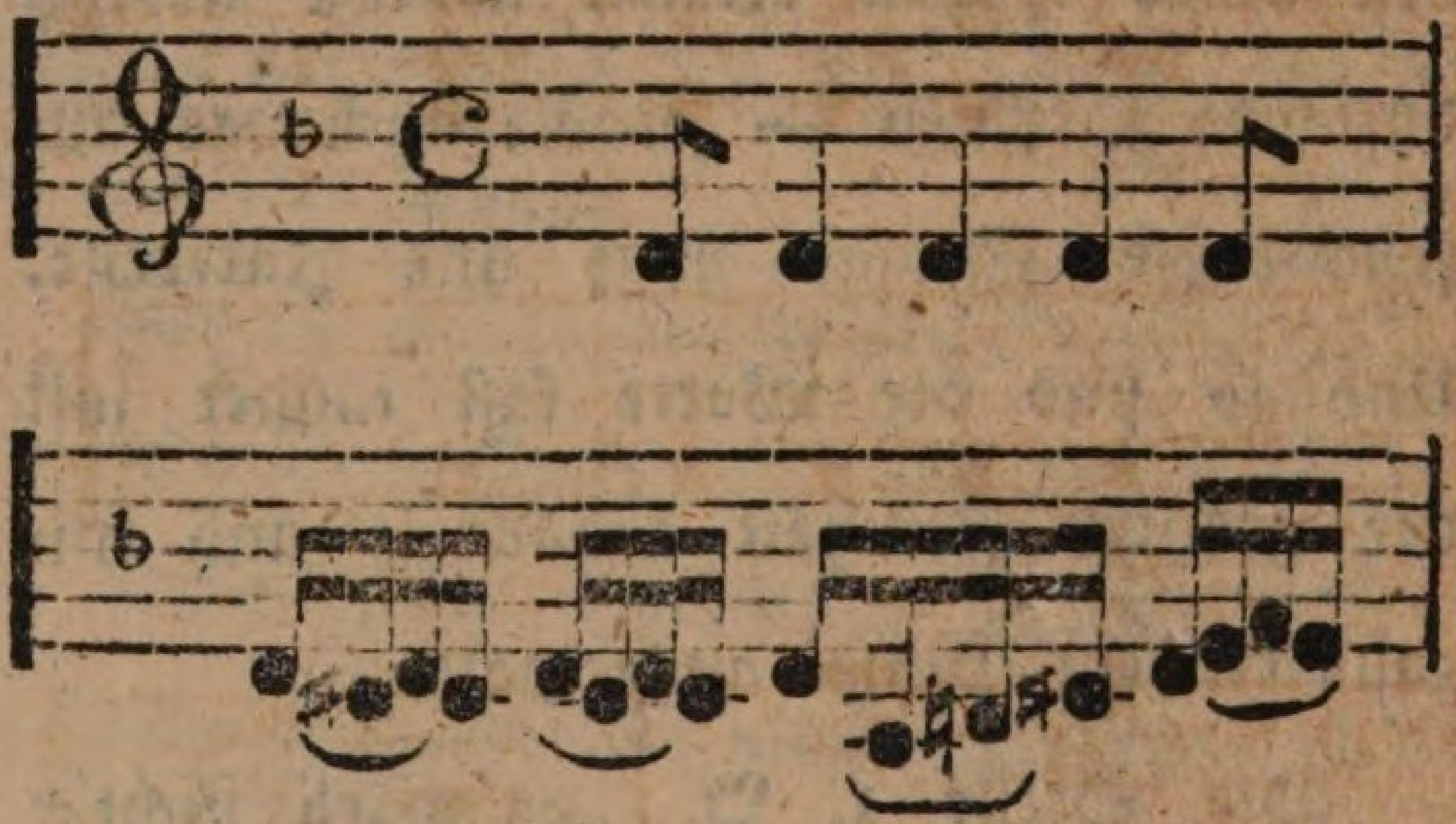
Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob ꝛc.

ausgedrückt.

Liebhaber der musikalischen Malerei *) finden in der Arie:

Rollend in schäumenden Wellen
Bewegt sich ungestüm das Meer. u. s. w.

(D moll Allegro assai Viervierteltakt.)

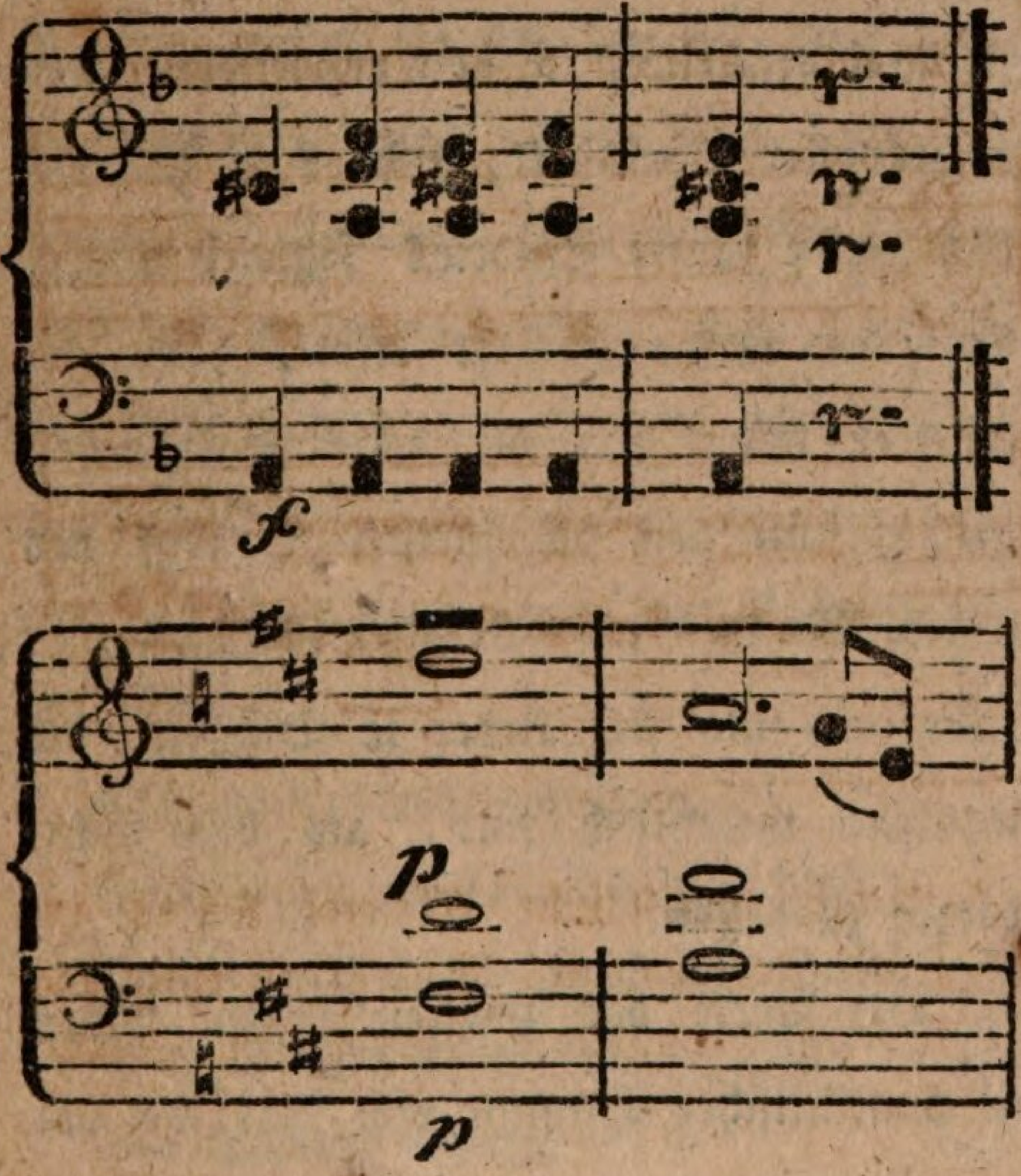


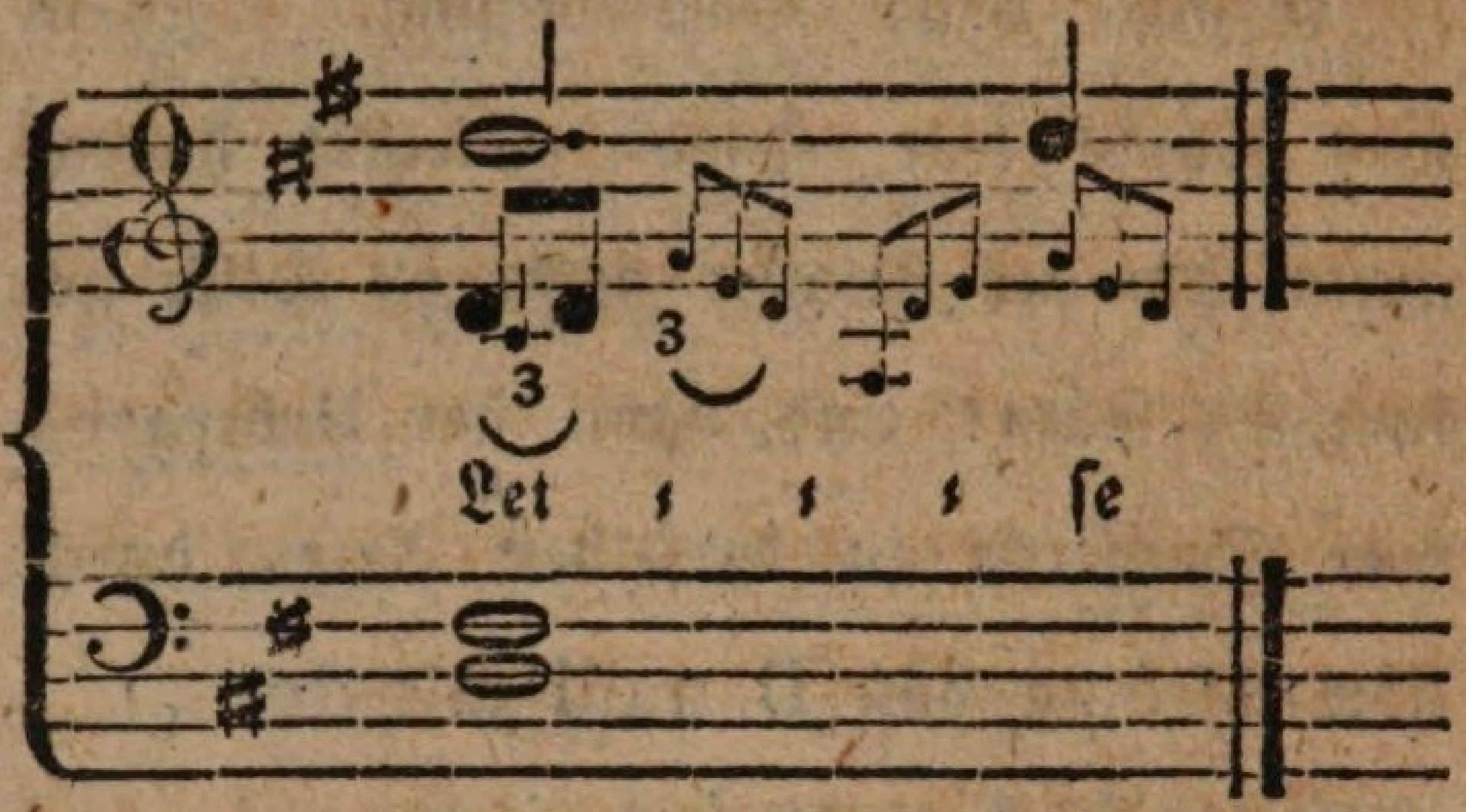
---

*) Ueber musikalische Malerei Kant in seiner Antropologie, Engel in einer besondern Abhandlung über diesen Gegenstand.

Gewiß volle Befriedigung. Allein was würde hier Haydn geleistet haben, wenn ihm der Dichter mehr zu Hilfe gekommen wäre! und dann der Uebergang zum Sanftern in derselben Arie, durch Abwechselung von D moll mit dur

„Leise rauschend gleitet fort
Im stillen Thal der helle Bach."





Die Stelle, wo der Mond zum erstenmal erscheint, ist von rührender, sehnsuchtsvoller Schönheit, und es ist Schade, daß dieser sanfte Eindruck sogleich wieder durch die Folge zerstört wird, denn der Dichter hätte hier die beste Gelegenheit gehabt, an den allgemeinen Begriff des stillen Mondes die schönsten Gedanken zu knüpfen, und sich lieber in Dingen, die weniger wesentlich sind, als das Licht, kürzer zu fassen.

Die Verse des zweiten Theils haben in musikalischer Hinsicht viel Vorzüge vor

jenen des ersten, und der letzte Theil ist dem Dichter am besten gelungen. Denn in diesem dritten Akte ist alles dramatisch, und daher sein Eindruck auch bei jeder Aufführung von der entschiedensten Wirkung zum Vortheil des Ganzen.

Die erste Arie des zweiten Theils F dur Moderato ist in jedem Sinne die schönste dieses Werks; wenn auch dem Komponisten nichts übrig blieb, als die Worte des Dichters ganz malerisch zu behandeln; wenn auch nicht etwan der Flug des Adlers und das Girren der Tauben ein besonderes Wohlgefallen erregen können, so liegt dagegen in der Komposition der Stelle:

Aus jedem Busch und Hain
Erschallt der Nachtigallen süße Kehle;
Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
Noch war zur Klage nicht gestimmt
Ihr reizender Gesang. —

eine Reinheit und Unschuld, die würdig zu preisen es an Worten fehlt. Der Gesang, nebst der ganzen Instrumental-Behandlung, auf den Worten: „Noch drückte Gram nicht ihre Brust" erinnert auf das Wehmüthigste, an einen Zustand der Unschuld und Ungebrechlichkeit, über dessen Verlust eine schöne Seele klagt, und man sieht mit großem Vergnügen, wie der Komponist keine Gelegenheit vorüberläßt, durch die Kunst bildlich darzustellen, was durch sie ausgedrückt werden kann.

Die Baß-Arie: Raphaels (Maestoso D dur Drei-Vierteltakt).

Nun scheint in vollem Glanze der Himmel;
Nun prangt in ihrem Schmucke die Erde,
Die Luft erfüllt das leichte Gefieder;
Die Wasser schwellt der Fische Gewimmel;
Den Boden drückt der Thiere Last. —

ist

ist eine höchst melodische, große und breite Darstellung von der Herrlichkeit des neu erschaffenen Weltalls, worin die Instrumentalmusik von ausserordentlicher Kraft und Pracht ist; besonders sind die Trompeten und Hörner mit einer großen Meisterhaftigkeit gebraucht. Das Aufsteigende der Melodie im Akkorde des Grundtons hat so viel Bestimmtes, Imponirendes, das sich beim ersten Takte sogleich allgemein verständlich macht und seine Empfindungen rein ausspricht.

Das Gebet: (Poco Adagio Es dur drei Viertel, Terzett, der drei Engel mit einfallendem Chore in B dur vier Viertel vivace).

Zu dir, o Herr! blickt alles auf;
Um Speise fleht dich alles an;
Du öffnest deine Hand,
Gesättigt werden sie. —

ist zum Theil von lauter Blasinstrumenten begleitet, die durchaus einen vortrefflichen Fluß haben, und in dieser Rücksicht als ein Muster für junge talentvolle Komponisten zu empfehlen.

Gegen das Ende des zweiten Theils erscheint der Mensch, der sich mit seiner Gattin endlich, im dritten Theile des Oratoriums über die Werke Gottes ergießt.

Die Arbeit an den Chören ist fast überall fugenartig, und mit Recht sagt hier der Rezensent der Schöpfung: war unser Komponist bisher in seinem Felde, so ist er hier zu Hause.

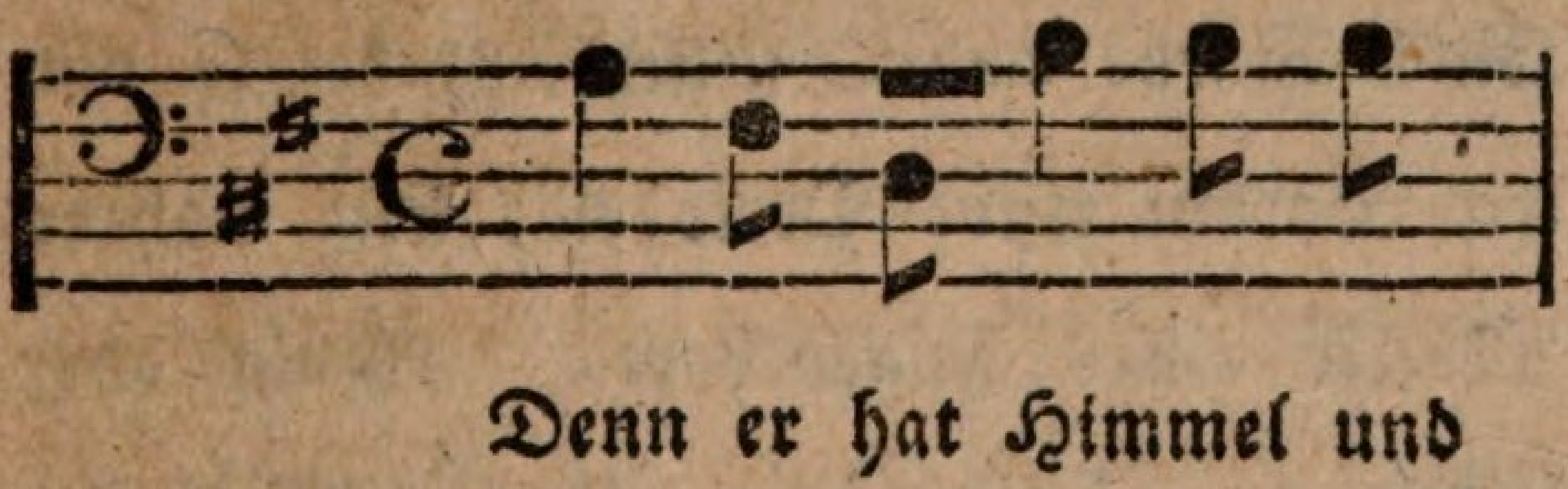
Die Themata sind faßlich und die Kontrasubjekte und Reperkussionen, treten frei und natürlich einher. Nirgends Dunkelheit oder Verwirrung, und selbst die Augmentationen sind klar und stark, obgleich nirgends streng. Der Ausdruck der Worte

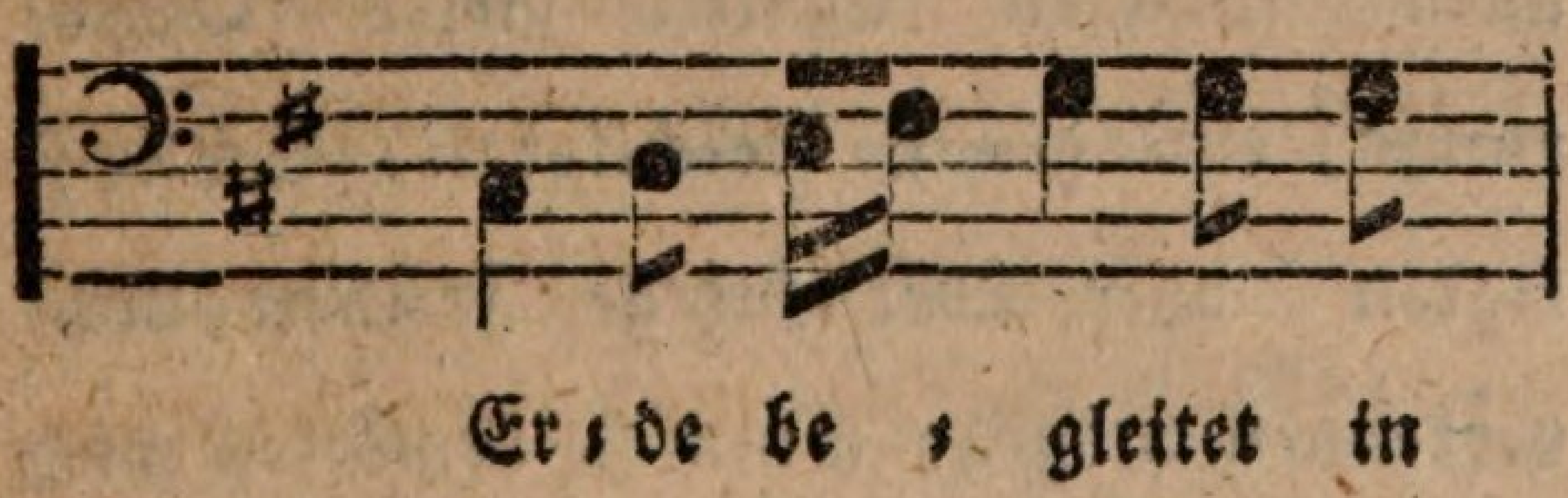
ist wahrer und kühner, als in den Arien und Recitativen, und die Instrumentalmusik über alle Beschreibung vortrefflich durch das Ganze gewirkt.

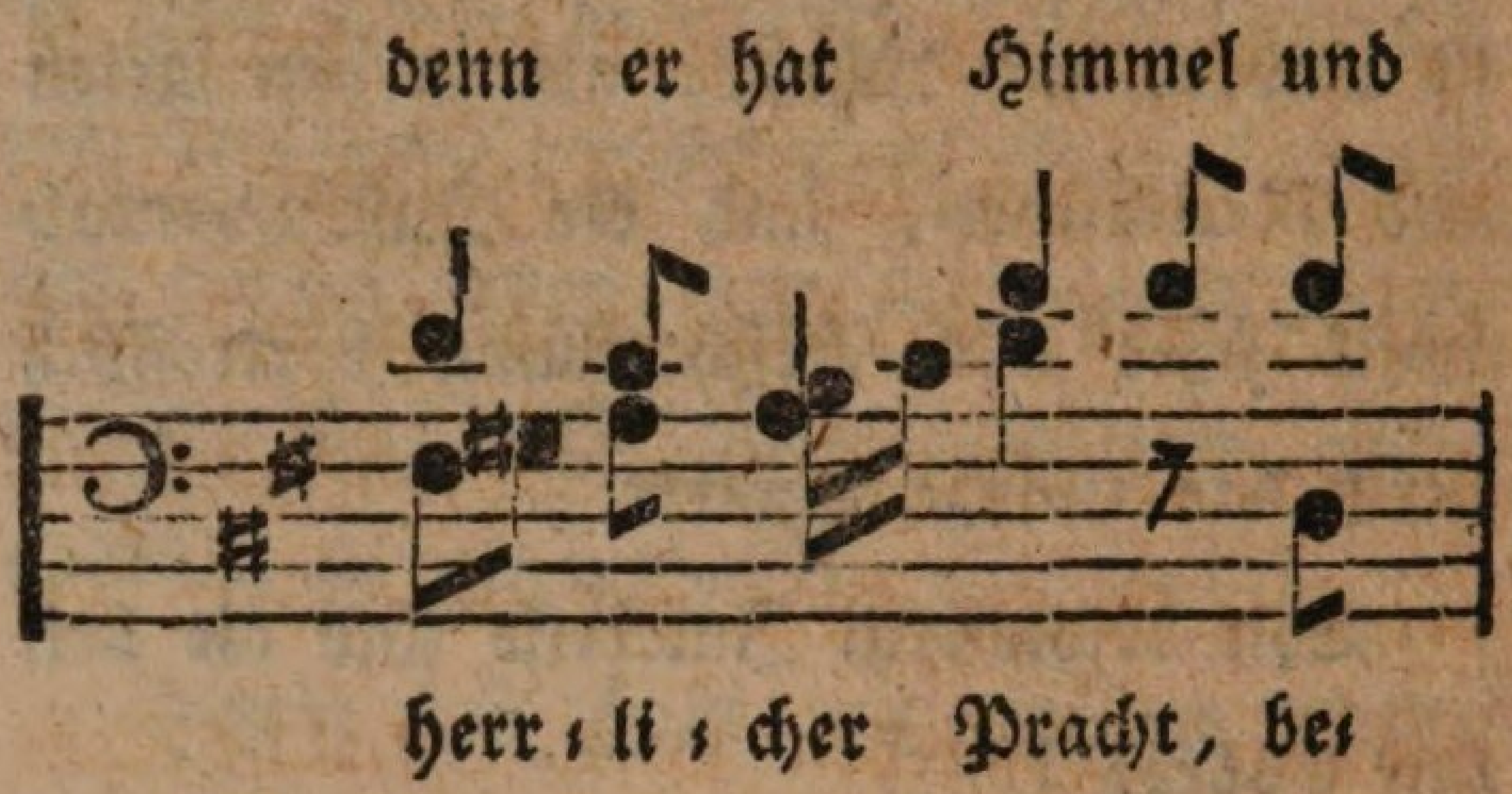
Von besonderm Interesse sind die beiden Chöre:

„Denn er hat Himmel und Erde bekleidet mit herrlicher Pracht"

(D dur vivace vier Viertel)







und: „vollendet ist das große Werk!“ (B dur vivace).

Das Thema zu dem erstern ist in oratorischer und technischer Hinsicht, wegen seiner Würde und Deutlichkeit, bei so vielen Worten eines Perioden, ein wahres Muster eines Fugenthema. Wenn aber junge, arbeitslustige Harmonisten an allen fugirten Chören dieses Oratoriums, eine gewisse Leichtigkeit, Schlüpfrigkeit, oder übermüthige Freiheit nicht verkennen mögen; wenn sie bemerken müssen, daß in diesem großen Werke keine einzige strickte Fuge vorhanden ist, obgleich

es nicht an Gelegenheit dazu fehlt: so mögen sie sich dessen ohngeachtet sagen lassen, daß, so leicht und so voll und fließend zu arbeiten nur dem möglich ist, der eine strickte Fuge mit allen ihren Attributen aufzustellen weis. Solche Beispiele großer Meister sind für junge Künstler so verführerisch, daß sie die Kunst, fugenartig arbeiten zu lernen, wozu, bei dem entschiedensten Talente, ein anhaltender, Jahrelanger Fleiß erfordert wird, gar zu gern für leidige Schulfüchserei halten mögen. Es bedarf keines ausserordentlichen Grades von Talent und Kunst, ein Stück hervorzubringen, in welchem man in eine Partitur von vielen Notensystemen ein Ding hineinpaßt, das Ungeübte um so eher für eine Fuge halten, je weniger es ihnen natürlich und gefällig scheint. Allein die Kunst, mit einem

musikalischen Gedanken umzugehen, ihn auf eine interessante Art zu evolviren, und jede Stimme sprechen zu lassen, daß sie ein bedeutender Theil des Ganzen bleibe und das Ganze etwas Schönes sey, dazu gehört eine Uebung im Fugensatze, die viel zu lange ist vernachlässigt worden; und zu Haydns unvergeßlichen Verdiensten gehört demnach auch dieses, daß seine trefflichen Komposizionen, ihr Feuer, ihre Wahrheit und Würze, großentheils dem schönen Gebrauche der Kontrapunkte und seiner Art zu fugiren, zu danken haben; und Er, der mit seinem Genie und seiner ewig frischen Gedankenfülle alle seine Zeitgenossen hinter sich läßt, schämt sich nicht, seine Werke mit kontrapunktischen Schönheiten auszuschmücken, wodurch sie allen Veränderungen und Schicksalen der Zeit und Mode zum Trotz unsterblich blei-

ben werden, so lange die Musik eine Kunst heißt.

Nicht minder prachtvoll als die vorgenannten ist der Chor:

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.“

rasch ins Tutti in C dur einfallend, wo das vorhergehende Rezitativ aus D, nur ganz leicht einleitet.

Groß und mit unendlichem Kunstaufwande ist die Szene behandelt, die mit dem Recitativ Raphaels beginnt:

„Und die Engel rührten ihre unsterblichen Harfen und sangen die Wunder des fünften Tags.

Nun kömmt ein Terzett (Moderato in A dur zwei Viertel) welches in seinem langen Ritornell mit süßer gebrochener Harmonie das Harfenspiel malt, bis Ga-

briel, sanft, von den Violinen begleitet, einfällt:

„In holder Anmuth stehn mit jungem Grün geschmückt, die wogigten Hügel da."

Wie sich dann das Terzet immer fester zusammendrängt und die Scene mit dem prächtigen Chore, „der Herr ist groß" schließt.

Der dritte Theil ist voll Kunstschönheiten, und der studirende Künstler wird beim fleißigen Lesen der Partitur immer neue Entdeckungen machen.

Der letzte große Schlußchor ist der volltönendste Triumphgesang der Kunst und krönt mit dem Sternenkranze der Unsterblichkeit den göttlichen Sänger.

Wielands Stanzen an Haydn über seine Schöpfung.

Wie strömt dein wogender Gesang
In unsern Herzen ein! wir sehn
Der Schöpfung mächt'gen Gang,
Den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
Jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen,
Und die Gestirne sich um ihre Bahnen drehen;
Wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg erhebt,
Und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen.
Der Donner rollet uns entgegen;
Der Regen säuselt, jedes Wesen strebt
In's Daseyn, und, bestimmt des Schöpfers Werk zu krönen,
Seh'n wir das erste Paar, geführt von deinen Tönen.

O jedes Hochgefühl, das in den Herzen schlief,
Ist wach! wer rufet nicht: wie schön ist diese
Erde!
Und schöner, nun ihr Herr auch dich in's Daseyn rief,
Damit sein Werk vollendet werde.

Die Schöpfung
(Fragment eines größern Gedichts.)

Nicht die Empfindung allein wird Laut und
Leben im Liede,
Auch die ew'ge Natur drückt ihren heiligen
Stempel
Auf den bildsamen Ton, und aus der Wesen
Verkettung
Geht sie schöner hervor in die idealischen For-
men.
Als der Meister der Kunst das Werk der un-
endlichen Schöpfung
Dem begeisterten Ohr in Harmonieen bezau-
bert.
Stand die reine Natur, im zarten Gewande
der Jugend,
Ihm zur Seite, den Geist in ihre Tiefen ent-
zückend,

Die sie dem Auge verschloß. — Denn farblos ist das Gewebe
Der chaotischen Nacht, verworrene Kräfte vermischen
Sich in wechselnder Form und widerstrebende Stoffe
Reissen sich gährend los zu ordnungsleeren Gestalten.
Aber, was dem Begriff, dem Gedanken ewig geschlummert,
Stellen die Töne dar in ihrer unendlichen Fügung.
Denn in ihnen erscheint die regellose Verwirrung
Todter Kräfte; die Schwere liegt auf tiefen Akkorden;
Dissonirend entsteigt und sinkt der Kampf der Naturen,
Und durch chromatische Gänge wälzt sich die träge Bewegung.
Izt herrscht Ruhe; nur schwach ertönt in gezogenen Klange

Hohles Brausen, wie wenn in des Abgrunds
Tiefen verschlossen
Gluth sich den feindlichen Händen entrafft;
und schwächer und leiser
Wird der Kampf, und es reicht das Eine die
Fessel dem Andern,
Aber ein schneidender Hauch wogt unharmo-
nisch hernieder,
Und von neuem beginnt das Gewühl. Bald
ordnet der Zufall
Ein melodisches Bild, bald reißt es der Strom
von einander,
Der sich fluthend verliert in schweren Gewüh-
len der Masse,
Izt auf dem Rauschen der Wasser erhebt sich
die Stimme der Gottheit.
Alles verstummt, sie gebeut: es werde Licht in
dem Raume,
Und im erschütternden Flug entweicht der Töne
Verwirrung.
Strömend braust der Gesang; die dunklen
Akkorde verschweben,

Und ätherisches Licht dringt in die Adern des
Lieds.
Heilige Kunst der Musik, in deren weiten Gebieten
Kraft und Schönheit herrscht, und Sprache
frommer Empfindung,
Wo ist irgend ein Herz, dem du nicht tröstend
erschienen,
Wenn die Stürme des Lebens den Staubkelch
seiner Entfaltung
Klagend verhüllt, und mit heissen erleuchteten
Thränen begossen?
Dir verbindet sich gern die schöne liebliche
Schwester,
Die den herrschenden Zepter trägt im Kreise
der Götter,
Denn sie wieget sich sanft auf deinen Harmonikatönen,
Oder brauset einher im Donner deiner Orkane.
Welcher die gnädigen Götter ins Reich der
unendlichen Dichtkunst

Huldvoll entzückt, dem nahten sie sich in deinem Getöne,
Heiliges Saitenspiel, du riefst den trunkenen Sinnen
Liebliche Weisen zu, und Ahnung hoher Gedanken.
Du belebest das Wort, das, kalten Lippen entflossen,
Noch in deinem Getöne verweilt; dem schweigenden Schicksal
Leihst du die Zunge, das ewige Still der Vergangenheit Spuren
Mit der Gegenwart Blumen bedeckt! — o könnt' ich in deinen
Heitern Gefilden vergehn, und auf dem sterbendem Odem
Des entfliehenden Tons in schönere Fluren entschweben,
Die ein strenges Geschick von unserm Hoffen geschieden.
Dürft' ich das bleiche Bild des kommenden Todes nicht sehen,

Und, ein reiner Akkord, im Ruhepunkte des
Daseyns
Sanft verschwinden zu heilgen Schatten entfernterer Tage;
Nimmer schreckte sodann das kalte Gefühl der
Vernichtung
Den versunkenen Geist; mit schönern Harmonieen
Kehren die Töne zurück, die in die Nacht des
Verstummens
Ihr begeisterter Schöpfer rief; vereinigt umfassen
Sich die Liebenden wieder mit frohen Akzenten
der Freude
Und ein schönes Erwachen folgt auf die Stunden der Trennung.

Dr. C. Schreiber *)

---

*) in seinem Gedicht: Das Reich der Töne.

Son-

Sonnet.

Holde, fremde Zaubertöne binden
Unsern Sinn, daß ihm die Welt vergeht
Und das alte Chaos neu entsteht,
Neu dem Chaos Welten sich entwinden.

Schüchtern muß der niedre Sinn erblinden,
Wenn hervor die neue Schöpfung geht,
Wo der Schöpfergeist harmonisch weht,
Darf der höhre Sinn nur kühn empfinden.

Ist's ein fremder Geist? und streift im Schwe-
ben
Sein vorüberrauschendes Gefieder
Fremde Luft nur mit harmonschen Beben?

Liebend läßt er sich zur Heimath nieder
In dir selbst, mein Geist! harmonisch Leben
Kömmt vom Geiste, kehrt zum Geiste wieder.

Die erste Idee zur Schöpfung gehört einem Engländer, Namens Lidley, und Haydn sollte Lidleys Text für Salomo komponiren. Er sah aber bald, daß er zu diesem Unternehmen die englische Sprache nicht genug verstände; auch war der Text so lang, daß das Oratorium über vier Stunden gedauert haben würde. Haydn nahm indessen den Text mit sich nach Deutschland; er zeigte ihn dem Baron van Swieten, kaiserlichen Bibliothekar in Wien, und dieser richtete ihn so ein, wie er jetzt ist. Salomo wollte Haydn darüber einen Prozeß machen; Haydn stellte ihm aber vor, daß er nur Lidleys Idee, und nicht seine Worte benutzt habe. Lidley war auch schon todt, und so wurde die Sache unterdrückt.

Mit van Swieten war Haydn schon

längst bekannt. „Er unterstützte mich zuweilen mit ein paar Dukaten, und schenkte mir auch einen bequemen Reisewagen, zur zweiten Reise nach England.“

Bei Swieten kamen ehedem der Violinist Starzer und der Lautenist Kohaut öfters zusammen, um haydnsche Musik aufzuführen, und dort wurden auch abwechselnd unter Haydns und Mozarts Direktion Händelsche Kompositionen öfters gegeben.

Swieten selbst hatte acht Simfonien komponirt; „sie waren“ sagt Haydn, „so steif wie er selbst;“ und Swieten war beständiger Sekretär einer musikalischen Gesellschaft in Wien, deren Mitglieder — die Fürsten Lichtenstein, Esterhazy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Auersberg, Kinsky, Lichnowsky, Trautmannsdorf, Sinzendorf, die Grafen Czernin, Harragh, Erdödy,

Aponi, Fries — jährlich einige Akademien zu veranstalten pflegten. Nur klassische Kompositionen wurden in diesen Akademien aufgeführt, und für sie war auch die Schöpfung bestimmt.

Haydn komponirte die Schöpfung im Jahr 1797, also im fünf und sechzigsten Jahre seines Alters, mit einem Feuer, welches sonst nur die Brust des Jünglings zu beleben pflegt.

„Ich hatte" — sagt D. Griesinger, der immer um Haydn war, und dem wir die biographischen Notizen von Haydn in der musikalischen Zeitung verdanken, — „ich hatte das Glück, Zeuge der tiefen Rührung und des lebhaftesten Enthusiasmus zu seyn, welche mehrere Aufführungen dieses Oratoriums unter Haydns eigner Direktion bei allen Zuhörern bewirkten. Haydn gestand mir auch, daß er

die Empfindungen nicht zu schildern vermöge, von denen er durchdrungen gewesen sey, wenn die Ausführung ganz seinen Wünschen entsprach, und die Zuhörer in der größten Stille auf jeden Ton lauschten. „Bald war ich eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze, und ich befürchtete mehr als einmal, plötzlich vom Schlage gerührt zu werden.

Die Rezension der leipziger musikalischen Zeitung ist eine eben so gründliche als passende Beurtheilung dieses Oratoriums.

Swieten und Haydn versicherten mir, (dem D. Griesinger) daß dieser Rezensent ihnen ganz aus der Seele geschrieben habe, und daß sie nicht im Stande wären, die Empfindungen, von denen sie bei der Dichtung des Textes und der Musik erfüllt waren, treffender auszudrücken.

Haydns Wohlstand erhielt durch dieses Oratorium einen nicht unbedeutenden Zuwachs. Die erwähnte musikalische Gesellschaft machte ihm ein Geschenk von fünfhundert Dukaten; ein Benefiz-Konzert und der Selbstverlag der Partitur trugen ihm gegen zwölftausend Gulden ein. Die Platten der Partitur sind gegenwärtig ein Eigenthum der Breitkopf- und Härtelschen Handlung in Leipzig.

Einen vorzüglichen Beweis von Haydns Bescheidenheit giebt wohl der Brief, mit dem er der eben genannten Handlung seine Schöpfung übersendete.

Wien, am 12ten Juni, 1799.

„Leider vermehren sich meine Geschäfte, wie sich meine Jahre vermehren; und doch ist es fast, als ob mit

der Abnahme meiner Geisteskräfte meine Lust und Drang zum Arbeiten zunähme. O Gott, wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch schon von einem Manne, wie ich gewesen! Die Welt macht mir zwar täglich viele Komplimente, auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten: aber Niemand will mir glauben, mit welcher Mühe, mit welcher Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muß, indem mich manchen Tag mein schwaches Gedächtniß und die Nachlassung der Nerven dermaßen zu Boden drückt, daß ich in die traurigste Lage verfalle, und hierdurch viele Tage nachhero außer Stand bin, nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich, durch die Vorsicht in meinem Herzen aufgemuntert, mich wieder an das Klavier setzen und da zu hämmern anfangen

kann. Da findet sich's denn wieder, Gott sey's gelobet!"

„Gestern erhielt ich wieder ein Pack musikalischer Zeitungen. Die Herausgabe dieses Werks macht Ihnen vorzügliche Ehre. Nur wünsche ich und hoffe auch, ich alter Mann, daß die Herren Rezensenten meine Schöpfung nicht allzustreng anfassen, und ihr dabei zu wehe thun mögen. Man wird zwar an einigen Stellen in etwas an der musikalischen Rechtschreibung anstoßen, was ich als Kleinigkeit anzusehen nun einmal seit so vielen Jahren gewöhnt bin: aber der ächte Kenner wird bei manchem auch die Ursache, wie ich, einsehen, und solche Steine des Anstoßes mit gutem Willen an die Seite wälzen. Doch das ganz inter nos; man möchte mir es sonst für Einbildung

und Hochmuth auslegen, wovor mich doch mein himmlischer Vater mein Lebelang bewahrt hat." —

Am 25sten Jul. 1808 erhielt Haydn durch den Kaiserl. Russischen Botschafter, Fürsten Kurakin in Wien, eine goldne, zwei und vierzig Dukaten schwere Medaille, welche die filarmonische Gesellschaft in Petersburg als einen Beweis ihrer Verehrung für Haydn schlagen ließ.

Auf der einen Seite der Medaille ist eine Lyra mit vier Seiten abgebildet, über derselben schwebt, von einem Lorbeerkranz umschlungen, der Name: Haydn; unten steht 1802, das Stiftungsjahr der Petersburger filarmonischen Gesellschaft. Die andere Seite der Medaille hat die Aufschrift:

Societas Philharmonica Petropolitana
Orpheo Redivivo;

unten der Name des Graveurs, Carl Lebrecht F.

Dieses ehrenvolle Andenken war mit folgenden Schreiben begleitet:

Wohlgeborner Herr!

Höchstverehrter Herr Kapellmeister!

Die Vorsteher der hiesigen filarmonischen Gesellschaft eilen, sich eines Auftrags zu entledigen, den sie zu den angenehmsten und ehrenvollsten ihres Lebens rechnen. Sie sollen dem unsterblichen Schöpfer der erhabensten Tonkünste einen Beweis der unbegrenzten Verehrung, die sie, wie jeden Freund der Musik, bei dem Namen Haydn durchglüht, aber auch zugleich einer Dankbarkeit überreichen, die selten gerechter und nie aufrichtiger und gefühlter seyn kann.

Die filarmonische Gesellschaft ist ihre Entstehung dem menschenfreundlichen Eifer einiger Verehrer der Tonkunst schuldig; sie waren so glücklich, ihre kühnsten Wünsche bald und schöner, als sie kaum zu hoffen wagten, erfüllt zu sehen, und so entstand eine Verbindung, der schon jetzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Wittwen ein kummerfreies Alter verdankt, und die, von unserem menschenliebenden Kaiserhause und einem wohlthätigen Publikum großmüthig unterstützt, sich den schönsten Hoffnungen für die Zukunft überlassen darf.

Und diesen schönen Erfolg verdanken wir dem überall gefeierten Meisterwerke der Tonkunst, wir verdanken ihn — Ihrer Schöpfung.

Genehmigen Sie daher, ehrwürdi-

ger Mann, das Opfer der gerechtesten und größten Dankbarkeit, welches Ihnen diese Gesellschaft in beifolgender Medaille darbringt. Empfangen Sie es mit der, allen großen Männern, und Ihnen so vorzüglich eigenen Güte, und schenken Sie für die Zukunft einer Anstalt Ihr Wohlwollen und Ihre Theilnahme, die sie als Ihr Werk betrachten dürfen, und deren segenreiche Wirkungen auch Segnungen auf den heitern Abend Ihres zur Freude der Menschheit thätigen Lebens herabrufen.

Wir unterzeichnen uns mit der innigsten Verehrung

Ew. Wohlgeboren

ergebenste Diener

Georg Johann Ferrald. Epmatz. H. Czervenka. Dan. Gottl. Bachmann. Joh. Gottfr. Hartmann.

St. Petersburg, am 29sten Mai, 1808.

Nach einem langen Zwischenraume, indem ihn Schwäche des Alters zu Hause gehalten, erschien Haydn am 27sten März 1808 wieder in einer öffentlichen Versammlung, um Dank und Verehrung für seine vieljährige künstlerische Wirksamkeit zu empfangen. Es war der Tag, wo eine Liebhabergesellschaft ihre Konzerte im Universitätssaale durch Aufführung der Schöpfung, mit dem italienischen Texte von Carpani, beschließen wollte.

Haydn wurde unter Trompeten- und Paukenschall, von vielen edlen Kunstfreunden Wiens begleitet, auf einen Lehnstuhl in die Mitte vor das Orchester gebracht.

Zwischen seiner verehrten Fürstin Esterhazy und einigen Virtuosinnen sitzend, umringt von Künstlern, Schülern, Männern und Damen vom ersten Range und einer äußerst zahlreichen Gesellschaft aus den

gebildeten Ständen, erhielt Haydn von allen, die sich ihm nähern konnten, die aufrichtigsten Beweise von hoher Achtung, von der zärtlichsten Sorgfalt für sein kraftloses Alter, und von der Freude, daß es ihm vergönnt war, noch diesen Tag zu erleben.

Deutsche Stanzen von Collin und ein italienisches Sonnett von Carpani zu Haydns Lob wurden unter die Zuhörer vertheilt; Salieri hatte die Direction der Musik übernommen, und die Ausführung war vortrefflich. Bei der unmerklich vorbereiteten, plötzlich überraschenden, und in den hellsten und glänzendsten Akkorden einherschreitenden Stelle: „es ward Licht!" brachen die Zuhörer, wie gewöhnlich, in den lautesten Beifall aus.

Haydn machte eine Bewegung mit

den Händen zum Himmel, und sagte: „es kommt von dort!“

Aus Besorgniß, daß ein zu lang anhaltender Sturm von Empfindungen der Gesundheit des Greises gefährlich werden dürfte, ließ er sich nach dem Schlusse des ersten Theils auf seinem Sitze wegtragen.

Er verabschiedete sich mit thränendem Auge, und streckte die Hand segnend gegen das Orchester aus.

Collin singt von dieser Szene:

Laut hörte man des Lebewohles Toben,
Geklatsch und Mitleidsruf zum Himmel dringen;
Er aber wandte seinen Blick nach oben,
Und dachte so sein volles Herz zu zwingen;
Doch aufgeregt will sich der Sturm nicht legen,
Rasch sieht man vorwärts sich den Greis bewegen;

Und als er nun der Pforte nah gekommen —
Aus streckt er seine Hand zum Vatersegen!
Und alles weint! — wohl wird er nie mehr
kommen!

Ich bezeigte ihm meine Verwunderung (sagt D. Griesinger), daß er sich bei seiner Schwäche habe entschließen können, dieser Szene beizuwohnen. Er antwortete: „Die Rücksicht auf meine Gesundheit konnte mich nicht abhalten; es ist nicht das erste Mal, daß Haydn Ehre wiederfährt, und ich wollte zeigen, daß ich dieses noch zu tragen fähig bin."

Der ungemeine Beifall, womit die Schöpfung überall aufgenommen wurde, veranlaßte den Baron van Swieten die Jahreszeiten nach Thomson zu bearbeiten, und dieses Gedicht zu gleichem Zwecke, wie die Schöpfung, durch Haydn in Musik setzen zu lassen.

Baron Swieten, damals gegen siebenzig Jahre alt, war ein Mann, der sich für Künste und Wissenschaften interessirte, und dessen Urtheil in dem Zirkel der Großen, worin er lebte, von vielem Gewichte war.

Die Regeln, nach welchen Werke des Geschmacks zu beurtheilen sind, waren ihm nicht fremd; aber bei seinen eignen Producten verfiel er in alle Mängel und Fehler, die er an Andern strenge getadelt haben würde. Das beste an seinen Gedichten war nicht das, was er aussprach, sondern was er sich dabei dachte, und es war zu verwundern, in seinen Arbeiten keine von den Schönheiten zu finden, wodurch sie doch, seiner Absicht und seinem Gefühle gemäß, sich hätten auszeichnen sollen.

Haydn beklagte sich oft bitterlich über den unpoetischen Text der Jahreszeiten, und wie schwer es ihm werde, sich durch das „Heisasa, Hopsasa, es lebe der Wein! es lebe das Faß, das ihn verwahrt! es lebe der Krug, woraus er fließt!" u. d. m. in Begeisterung zu versetzen.

Als er an die Stelle kam: „O Fleiß, o edler Fleiß, von dir kömmt alles Heil!" bemerkte er, daß er sein ganzes Leben hindurch ein fleißiger Mann gewesen, aber daß es ihm nie eingefallen sey, den Fleiß in Noten zu bringen *).

Haydn schrieb der Anstrengung, die ihm die Komposition der Jahrszeiten kostete, seine seit dieser Zeit immer zuneh-

---

*) Ein Lob der Faulheit hat er bekanntlich komponirt.

mende Schwäche zu. Er wurde nach Beendigung der Arbeit von einem Kopffieber befallen, und damals schilderte er es als seine größte Marter, daß seine Phantasie unaufhörlich mit Noten und Musik beschäftigt sey.

War es einmal beschlossen, einen Text dieser Art in Musik zu setzen, so hat Haydn dabei gewiß alles Mögliche geleistet, und nur einem genialischen Tonsetzer konnte es gelingen, das Widerstrebende des Stoffes durch eine so anziehende Hülle weniger auffallend zu machen.

Empfindungen, in matter, oft gemeiner Prosa angedeutet, sind hier durch den Zauber der musikalischen Poesie wirklich veredelt und idealisirt.

Im Frühjahre von 1801 wurde dieses Werk zum ersten Male unter Haydns ei-

gener Direction im Fürstlich=Schwarzenbergischen Pallast zu Wien mit dem ungetheiltesten Beifall aufgeführt.

Um der Mühe des Selbstverlags überhoben zu seyn, trat Haydn die Partitur der Jahreszeiten an die Breitkopf= und Härtelsche Musikhandlung gegen die Summe von tausend Dukaten ab.

Man hat in der Schöpfung und in den Jahreszeiten die Malereien äußerer Gegenstände als dem Wesen der Musik, welche ihrer Natur nach subjektiv und nicht objektiv ist, getadelt, und sie sind allerdings nicht unbedingt zur Nachahmung zu empfehlen. Neben so vielem Vortrefflichen sind aber solche Stellen nur leichte Flecken, und Haydn selbst legte wenig Werth darauf. Als er in der Korrektur des Klavierauszugs der Jahreszei=

ten das Froschgeschrei zu stark ausgedrückt fand, bemerkte er: diese Stelle gehöre eigentlich Gretry an, und Baron van Swieten habe sie so verlangt; mit dem ganzen Orchester verschwinde dieser gemeine Gedanke gar bald, aber im Klavierauszuge könne er nicht bestehen.

2.

Die Jahreszeiten

nach Thomson. In Musik gesetzt von Joseph Haydn. Partitur, zwei Theile, mit einem Titelkupfer von Kinninger und Böhm. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Zwei Ausgaben: die eine mit deutschem und französischem, die andere mit deutschem und englischem Texte.

Das Ganze besteht in vier Abtheilungen, welche den Lauf der Jahreszeiten darstellen, und wo also keine Stimmung des Hörers vorherbedungen, sondern vielmehr die allgemeinste aller Vorstellungen zum Thema gegeben ist, woraus sich durch

ein freies Spiel der Kunst bald diese, bald jene idealische Erscheinung statiren, und an uns vorüber ziehen soll, wie der Künstler es will.

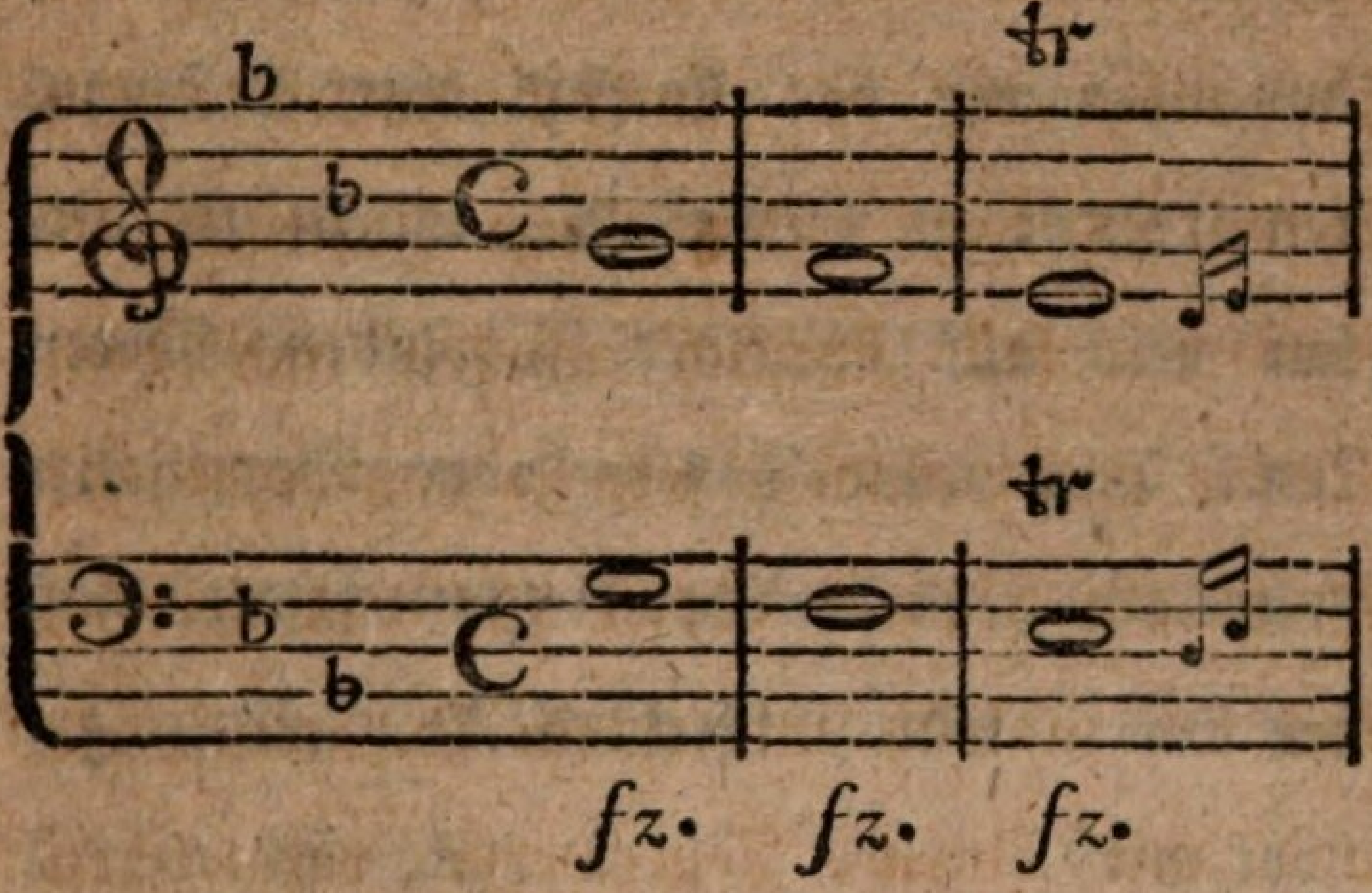
Kaum bedarf es einiger Erwähnung, welche ungeheuere Aufgabe dies für einen Komponisten ist: die freieste Willkühr der Phantasie mit vorhandenen bestimmten Gesetzen zu vereinigen, durch deren gegenseitige Anerkennung allein dieses Verständniß möglich ist, weil ohne Verständniß keine Kunst der Mittheilung zu statuiren wäre; und wir hätten also unsern Komponisten in einem Felde, wo viel mehr Gefahr, als Lorbeeren zu ärndten sind.

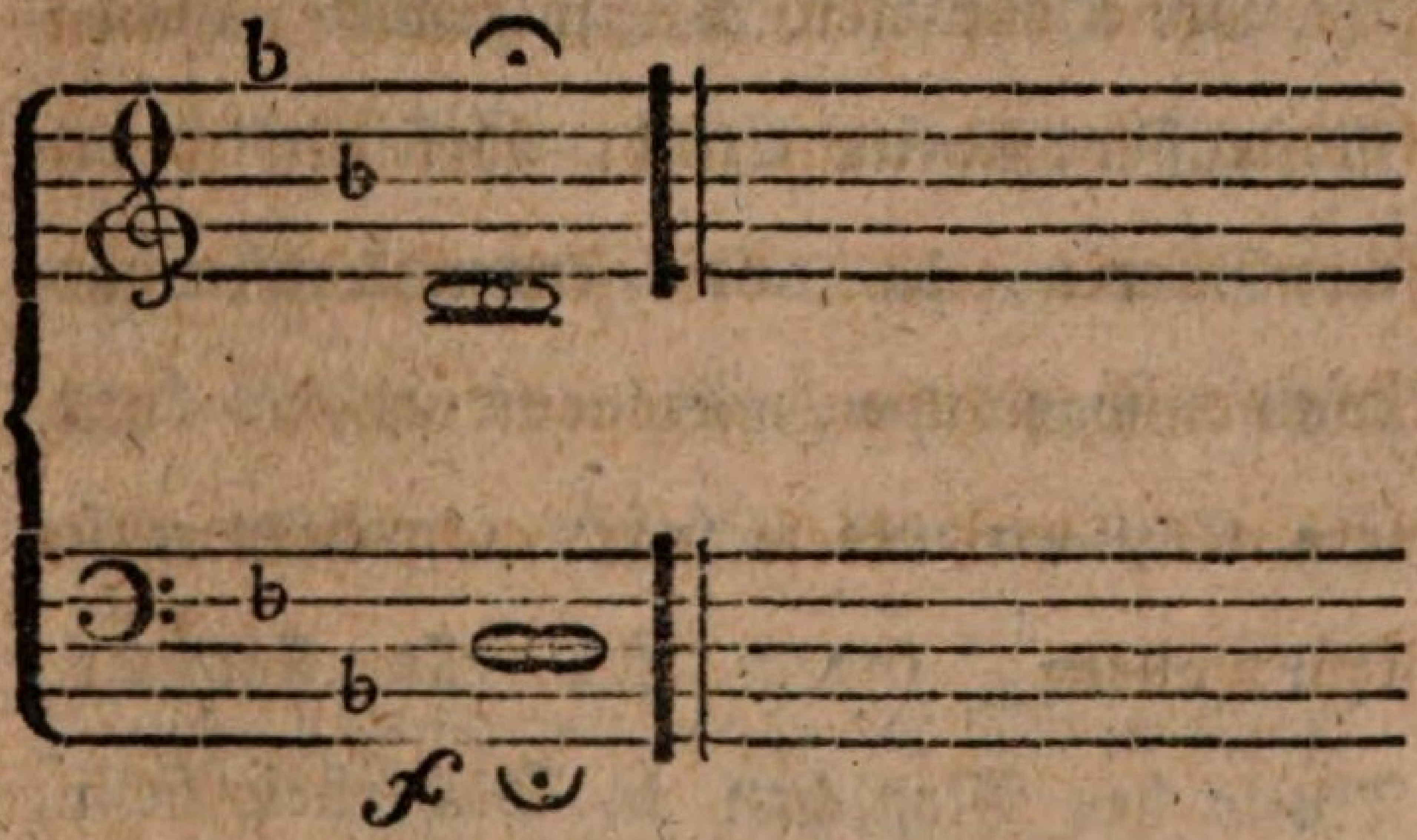
Das Ganze der Jahreszeiten ist als eine Gallerie, eine Suite von Gemälden anzusehen, wo die verschiedensten Abbildungen äußerer Gegenstände einer innern

Betrachtung gleichsam zur Schau ausgestellt sind, und wo die Worte weiter nichts sagen wollen, als: das mag es seyn, dafür mögt ihr es zunächst halten! Da kommt es her! Die ganze Intension ist sinnlich, soll sinnlich wirken und dem Sinne verschwinden, wie sie ihm erscheint; sie ist ein höheres Spiel für das Gehör, das sich zugleich mit einem Schattenspiele und mit einem Feuerwerke vergleichen läßt, ohne daß man daran Anstoß nehmen könnte, sobald man nicht über den magischen Kreis tritt, den sich Dichter und Komponist sichtbar gezogen haben, und verlangt, was diese gar nicht haben leisten wollen.

Die Ouverture (g moll Viervierteltakt) mahlt den Uebergang des Winters zum Frühling die vier ersten Takte, welche

eben so viel Noten enthalten, des Largo, malen den Winter:





Alles schreitet im schaumlichen Unisono herab zum langsamen Verhalten in der Longissima, wie zum allmählichen Abster-

ben, mit einem Schauder, der einem bei der Kälte überfährt.

Der Komponist ist absichtlich darauf ausgegangen, das Gefühl einer bestimmten Tonart zu vermeiden, indem in diesen vier auf einander folgenden Noten keine Terz einer Tonika oder Dominante erscheint, und auf der letzten Note bloß die leere, todte, fürchterliche Quinte gehört wird.

Der Charakter des folgenden Vivace ist rauher, finster Ernst, Heftigkeit, kalter Grimm, der mit eisernen Krallen anpackt, was ihm nicht ausweichen kann. Ein Knistern und Wüthen ergreifen unser Ohr allein, indem sich alle sinnlichen Theile des Menschen in Sicherheit befinden, und so wird diese Malerei zu etwas so ausgezeichnet Romantischen in seiner Art, welches wir nicht ohne das größte

luxuriöseste, delikateste Vergnügen um so lieber in uns aufnehmen, je näher wir mit unserer Einsicht der frischen Quelle kommen, aus der uns so viel Fremdes und Reizendes zuströmt.

Nach dieser Ouverture folgt nun der Uebergang zum Frühlinge, der zum Theil aus Bruchstücken des Winters zusammengesetzt ist, und endlich in ein gelinderes Wesen übergeht.

Das Doppelrezitativ zwischen Simon und Lukas ist nur, so wie im Ganzen, größtentheils nur Andeutung dessen, was sich begiebt, und wodurch es den Zuhörern gesagt wird:

Simon: Seht, wie der strenge Winter flieht,
Zum fernen Pole zieht er hin.
Ihm folgt auf seinen Ruf
Der wilden Stürme brausend Heer
Mit gräßlichem Geheul.

Lukas! Seht wie vom schroffen Fels der Schnee
In trüben Strömen sich ergießt! —

Vortrefflich malt sich in dem folgenden kleinen Adagio das Säuseln der lauen Frühlingslüfte in dem vortrefflichen Uebergange zu g dur des folgenden Chores, welches Hanne mit den Worten andeutet:

Seht wie von Süden her, durch laue Winde
sanft gelockt, des Frühlings Bote streicht!

Nun beginnt der Frühling selbst mit dem freudigen raschen Chore der Landleute (g dur, sechs Achtel, Allegretto) „Komm holder Lenz! des Himmels Gabe komm!“ der eine wahre Frühlingsluft athmet. Ein sehnsuchtsvolles Treiben und Wehen belebt das Stück, welches unvermischt und unwiderstehlich unsere schönsten Hoffnungen und Jugendgefühle anredet. Der Ackersmann erscheint, fast bildlich, wie er in sein Feld eilt, hinter seinem

Pfluge lange Furchen flötend einherschreitend, in abgemessenem Gange den Saamen ausstreuend, den der Acker aufnimmt, treu verbirgt und zur goldnen Frucht emportreibt.

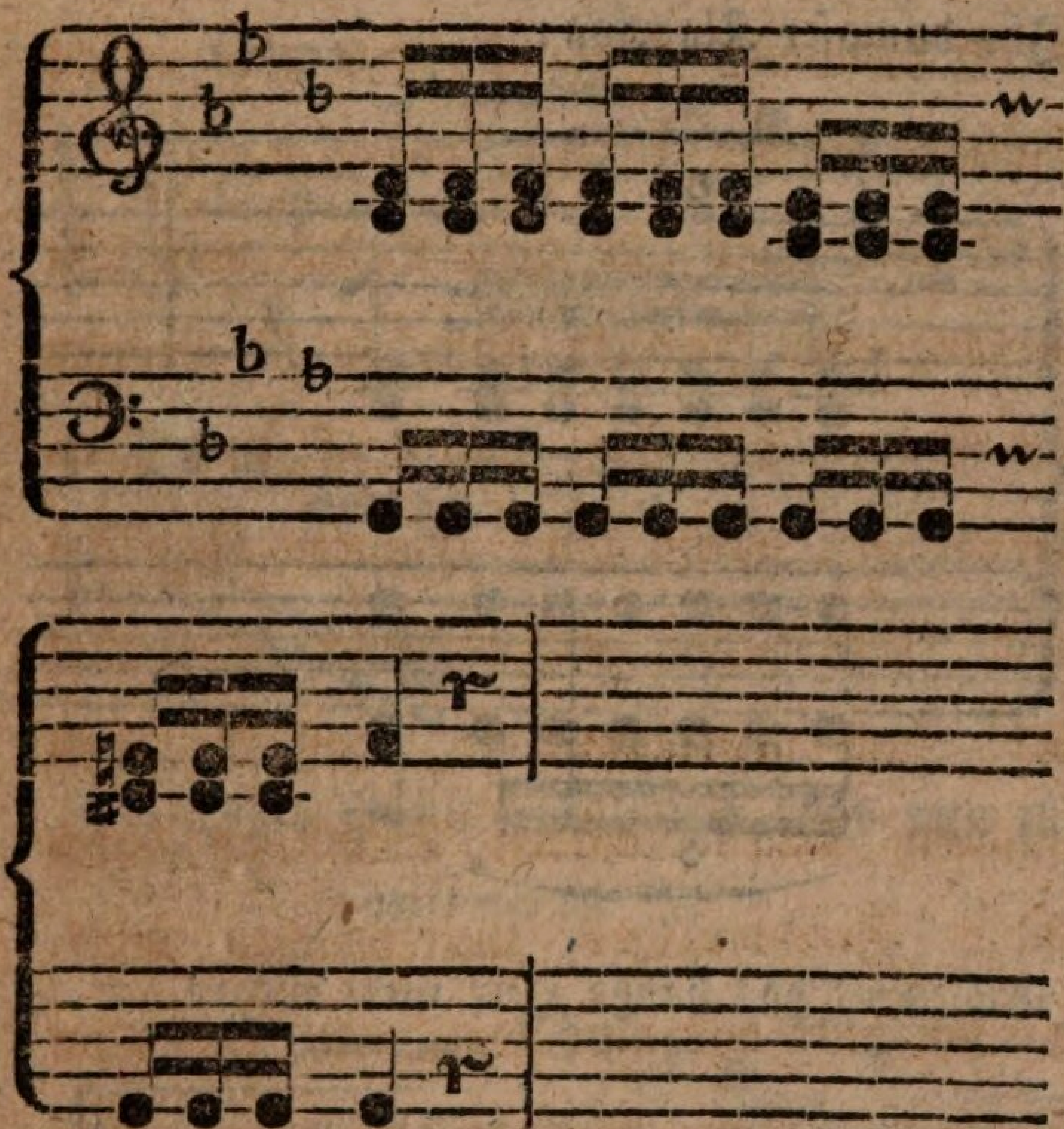
Ein Gebet (coro poco adagio drei Viertel f dur) um milden Himmel, fruchtbaren Regen und Sonnenschein; das Vorgefühl des Dankes und der Zufriedenheit über belohnten Fleiß und sichern Genuß; ein Freudenlied der muntern Knaben und Mädchen, beim Anblick der bunten sprossenden Erde geht in thätige Regsamkeit über. (Andante, zwei Viertel, A dur) „o wie lieblich ist der Anblick der Gefilde jetzt!"

Das Gewimmel der Fische, Schwärmen der Bienen, Flattern der Vögel, wird von der arbeitsamen frohen Jugend unterbrochen, in deren Gesängen alle

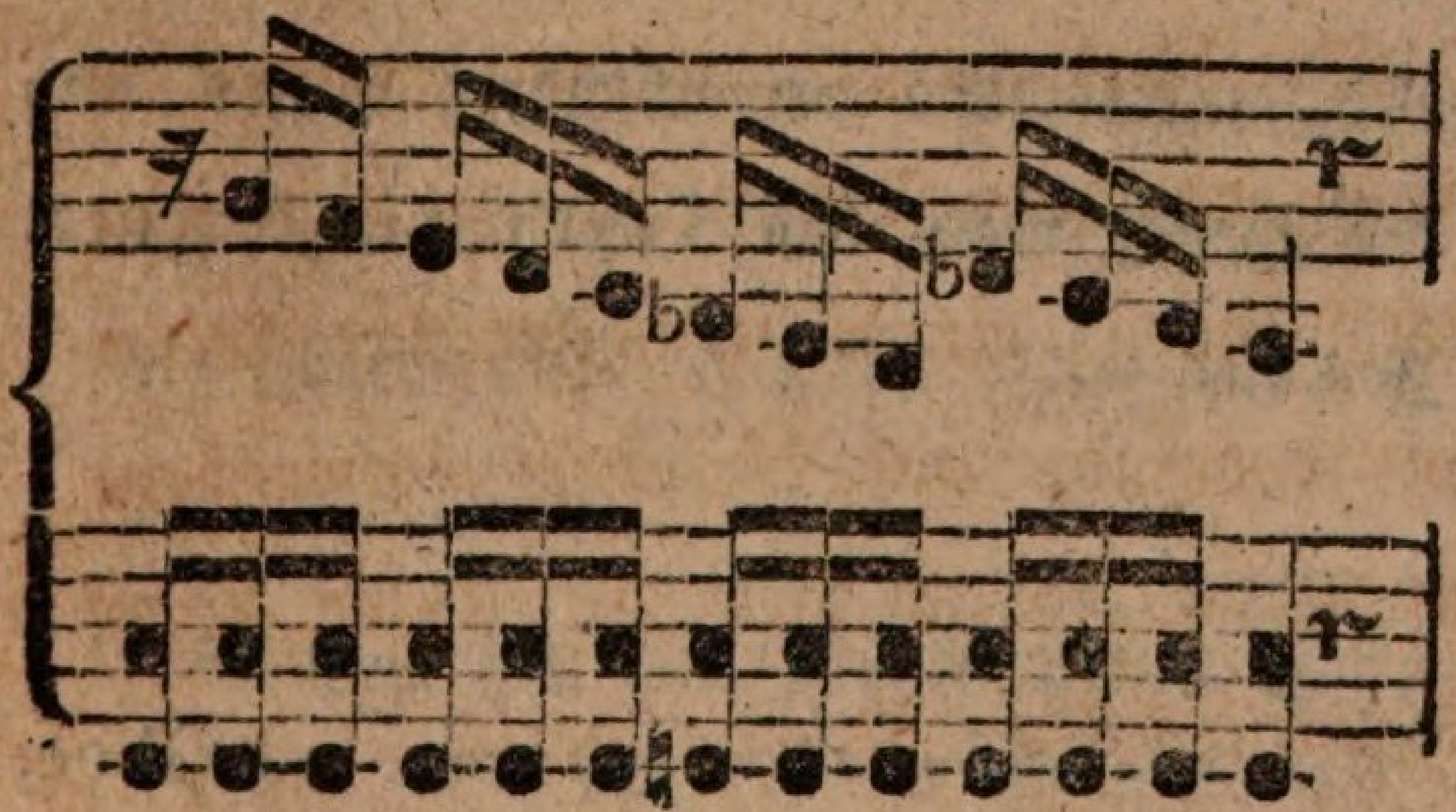
Kraft blühender Jugend, wie eine frische Flamme in den Aether, aufsteigt.

Wenn schon alle diese Stücke von sehr verschiedenen Formen sind, so ist dennoch das Ganze Ein Guß von Kraft und Meisterhänden, worin durch Figuren aller Art zwar körperliche Gegenstände idealisirt sind, doch vollkommen so, daß die Empfindung eines schönen Frühlings durch nichts Fremdartiges unterbrochen wird, und sich durchaus eine ernsthafte Intenzion offenbart. Ein wohlfugirtes Chor über die Worte: Ehre, Lob und Preis sey dir, beschließt den Frühling.

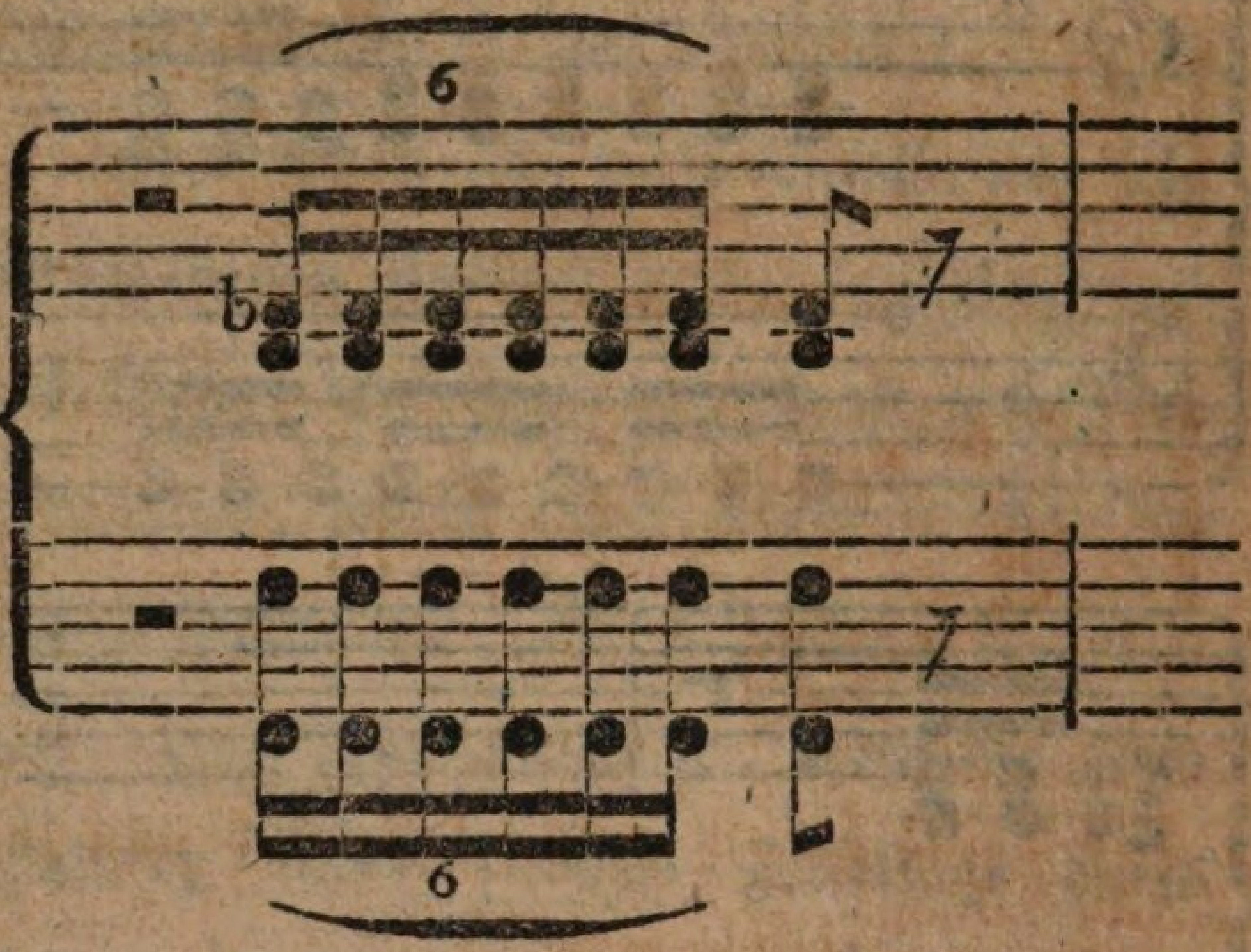
Der Sommer beginnt mit einer Einleitung von acht Takten (c moll adagio vier Viertel) einem Gemälde der Morgendämmerung und der träg entweichenden Nacht. Man hört die letzten Töne des verscheuchten Nachtgeflügels.



Zu düstern Höhlen flieht der Leichenvögel blinde Schaar:



Ihr dumpfer Klageton:

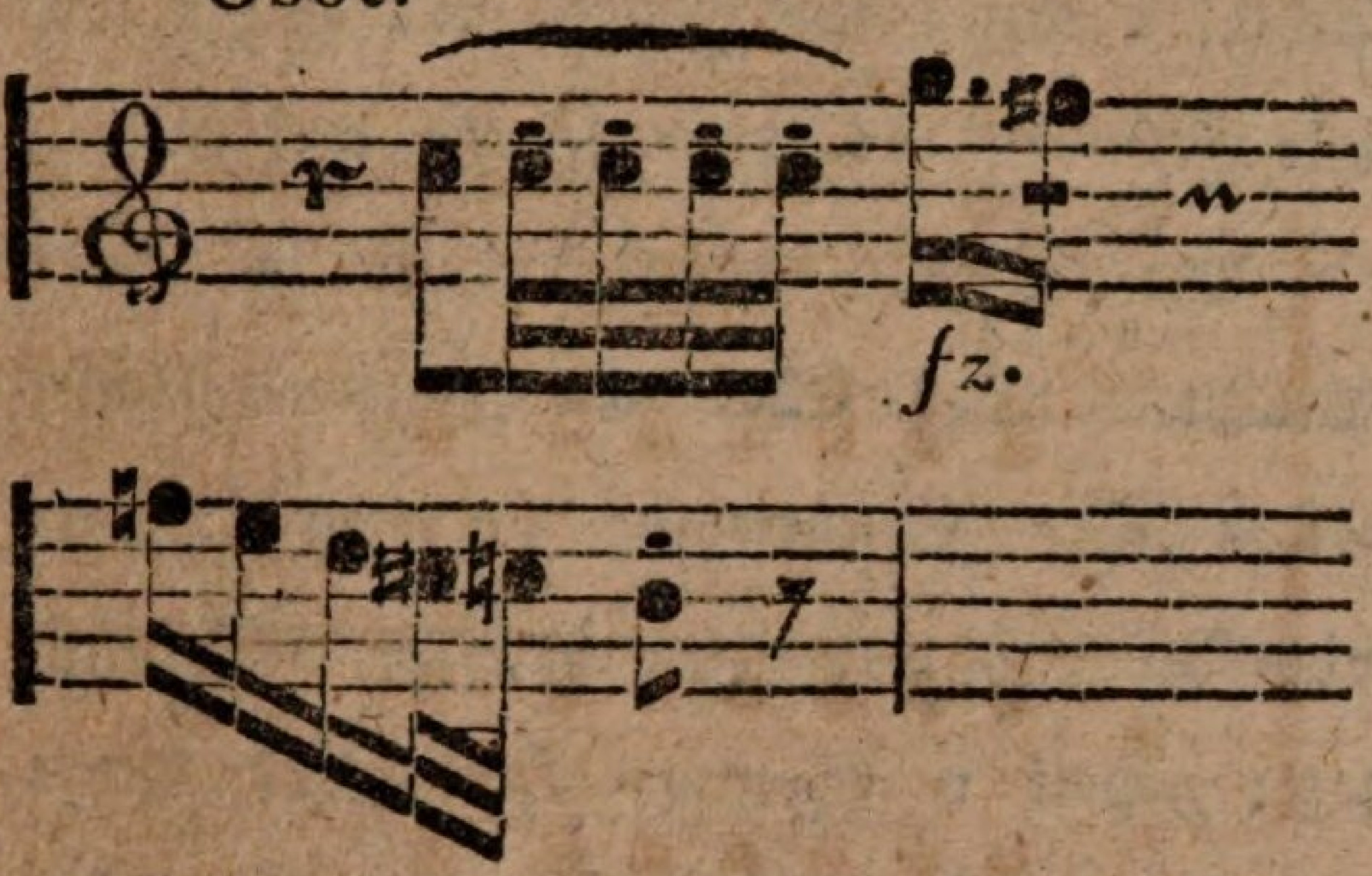


Beklemmt das bange Herz nicht mehr!

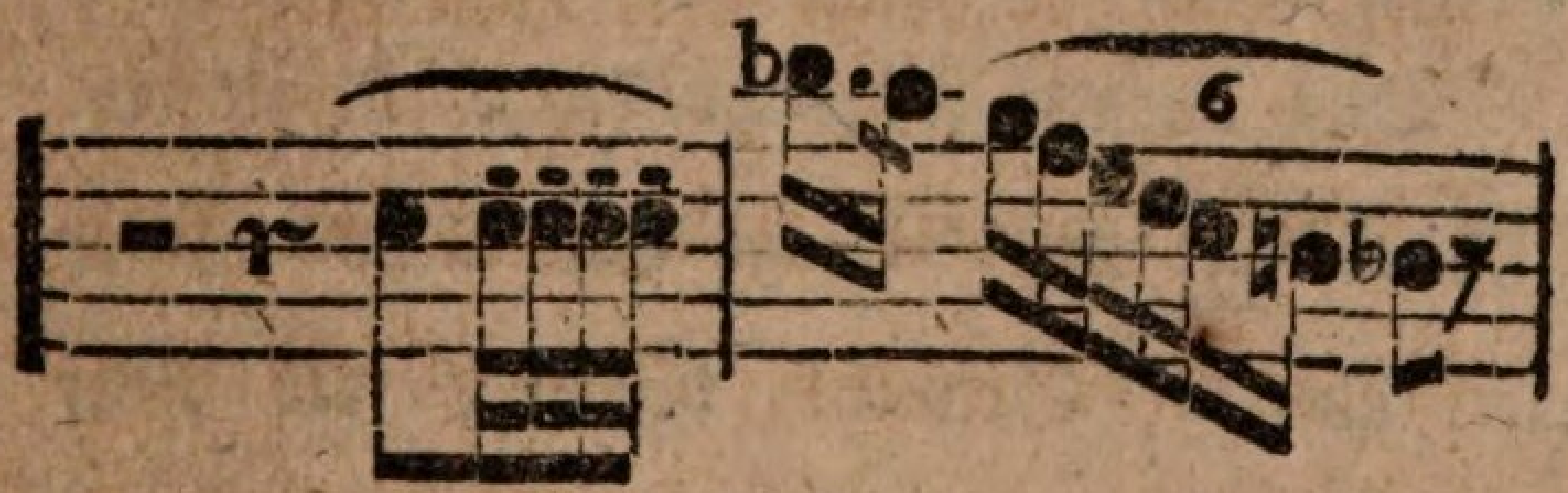
Vorbereiteter Uebergang in wenigen Noten in C major. Die Violinen malen mit ihren beweglichen Notenfiguren die Regsamkeit des erwachenden Tages und die Hoboe malt das Kikriki des Hahnes, zweimal:

Oboe.

Oboe.



Des Tages Herold meldet sich, und nun zum drittenmale *).



Nun der Ruf des Hirtenhorns, womit der muntere Hirt seine Heerden auf die Weide ruft (Arie, Allegretto sechs

*) Wem fällt hier Sankt Peters Hahn in den alten Passionsmotetten nicht ein?

Achtel f dur) und worin alle Ruhe und alle Freuden des Hirtenlebens wehen!

Die Sonne steigt herauf in ihrer Pracht. Der Chor der ganzen Natur feiert ihre Erscheinung (Largo D dur vier Viertel) und dann der Allegro Schlußsatz: „Heil o Sonne, Heil! des Lichts und Lebens Quelle!" (Tutti) ein wahrhaft hohes Lied; alles ist Dank und Freude, alles jauchzt, alles betet.

Das darauf folgende kurze Rezitativ: „Nun regt und bewegt sich alles umher, ein buntes Gewühl bedecket die Flur. Dem braunen Schnitter naht sich der Saaten wallende Fluth, die Sense blitzt, da sinkt das Korn; doch steht es bald, und aufgehäuft in festen Garben wieder da." beschreibt kurz die ländlichen Arbeiten und füllt den übrigen Theil des Morgens bis zum Mittag.

Dieser kömmt. (A dur mit tremolirenden Accompagnement). Die Mittagssonne brennet jetzt und gießt durch die entwölkte Luft ihr mächtiges Feuer in vollen Strömen auf die Erde. Nun die Kavatine in E dur (Largo vier Viertel) ganz leise einfallend:

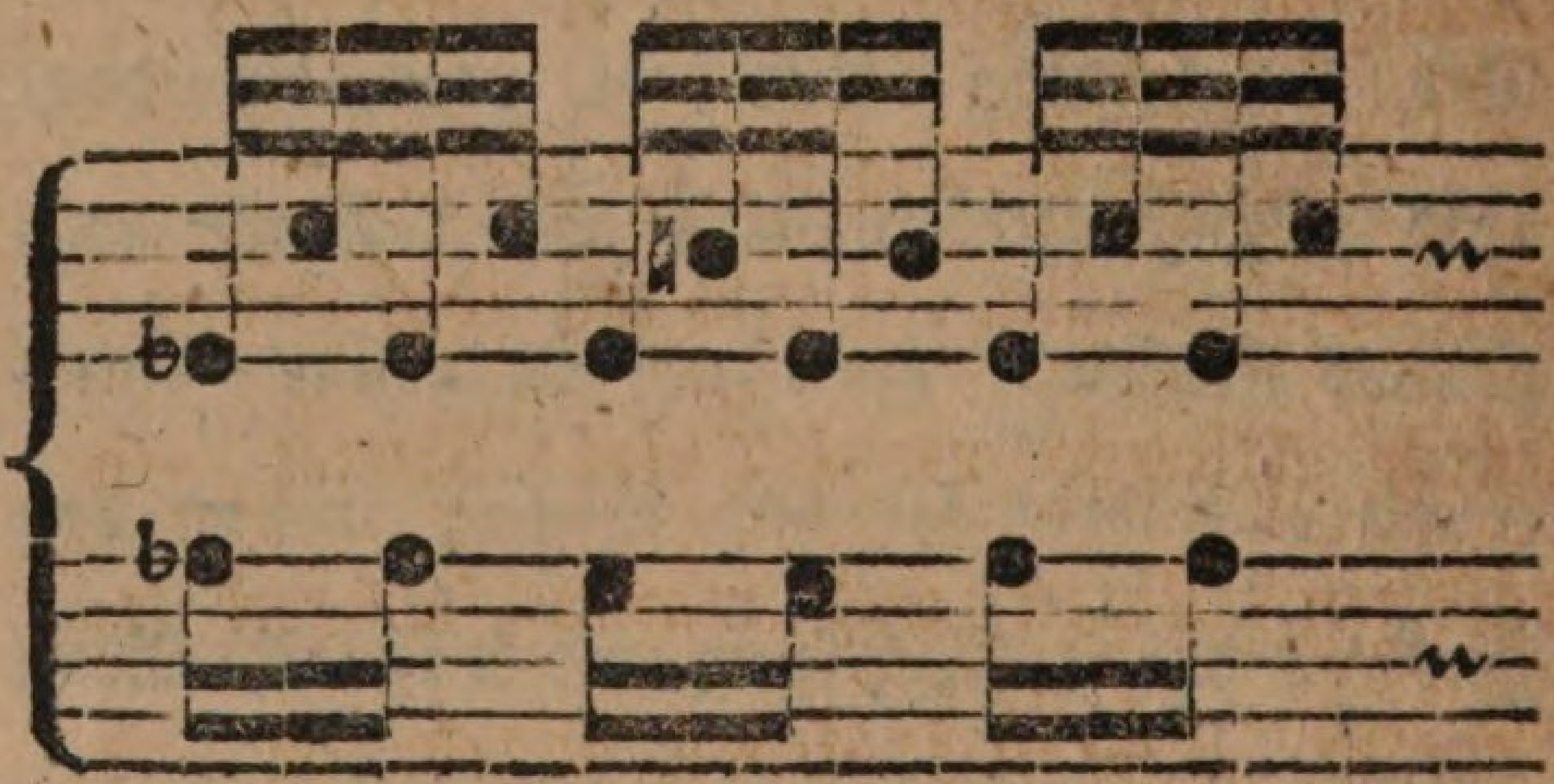
„Dem Druck erlieget die Natur,
welke Blumen, dürre Wiesen,
trockne Quellen, alles zeigt der Hitze Wuth,
und kraftlos
schmachten Mensch und Thier am Boden hingestreckt."

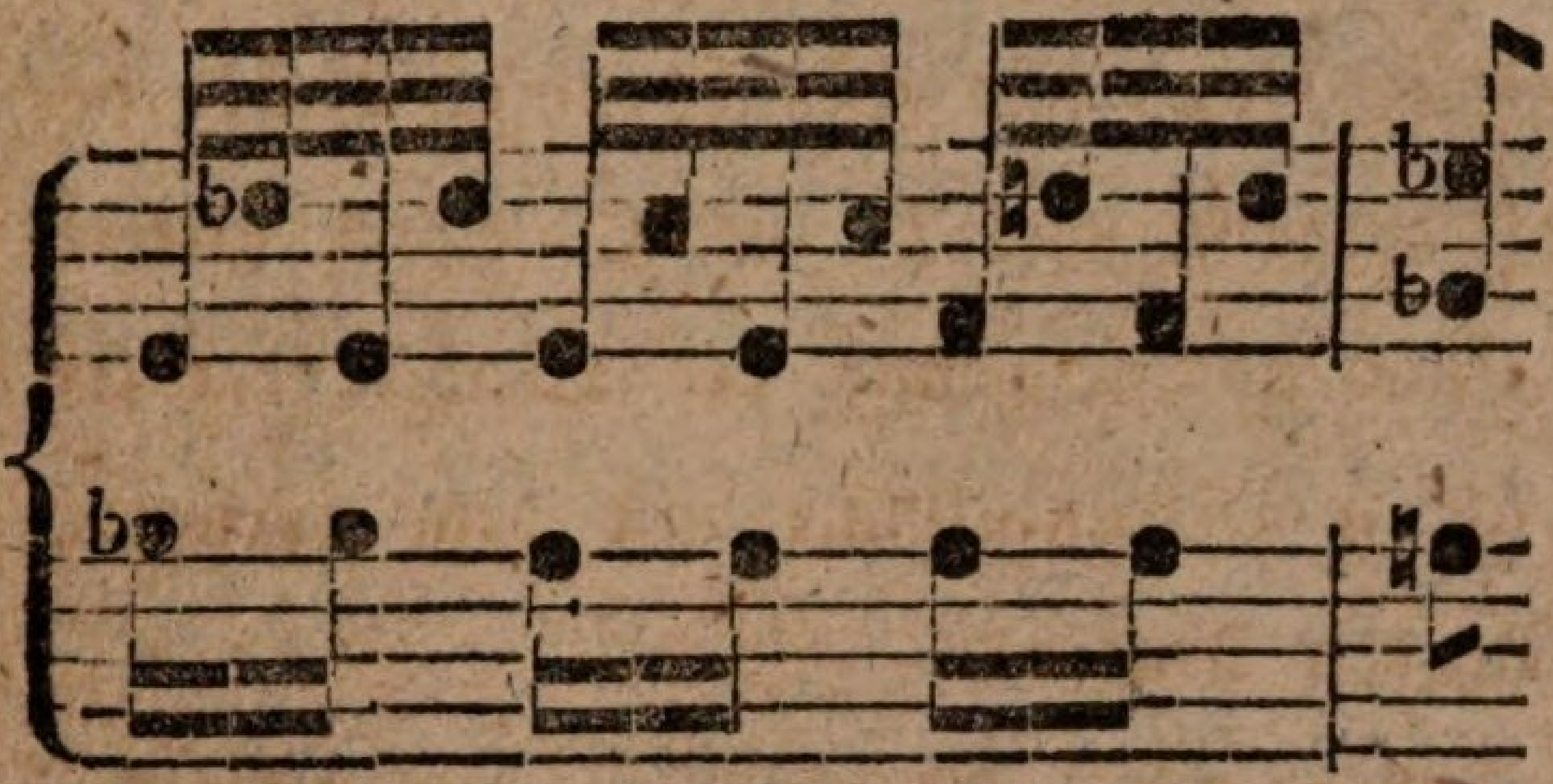
Die Begleitung bald in tremolirenden, bald mit Zwischenpausen abgestoßenen einzelnen Noten, bald vorschlagende schleichend abwärts ziehende Bässe, malen den Zustand der Erschöpfung mit kräftigen Meisterzügen.

Nun wieder Erfrischung im kühlen

Hayn! und wie erfrischt unser Gehör der Uebergang aus E ins C (drei Viertel Poco adagio) und der Wechsel der frischern Diskantstimme mit dem vorhergehenden Tenore!

Hanne: „Willkommen jetzt o dunkler Hain, wo der bejahrten Eiche Dach den kühlenden Schirm gewährt, und wo der schlanken Espe Laub mit leisem Gelispel rauscht! Am weichen Moose rieselt da in heller Fluth der Bach, und fröhlich summend irrt und wirrt





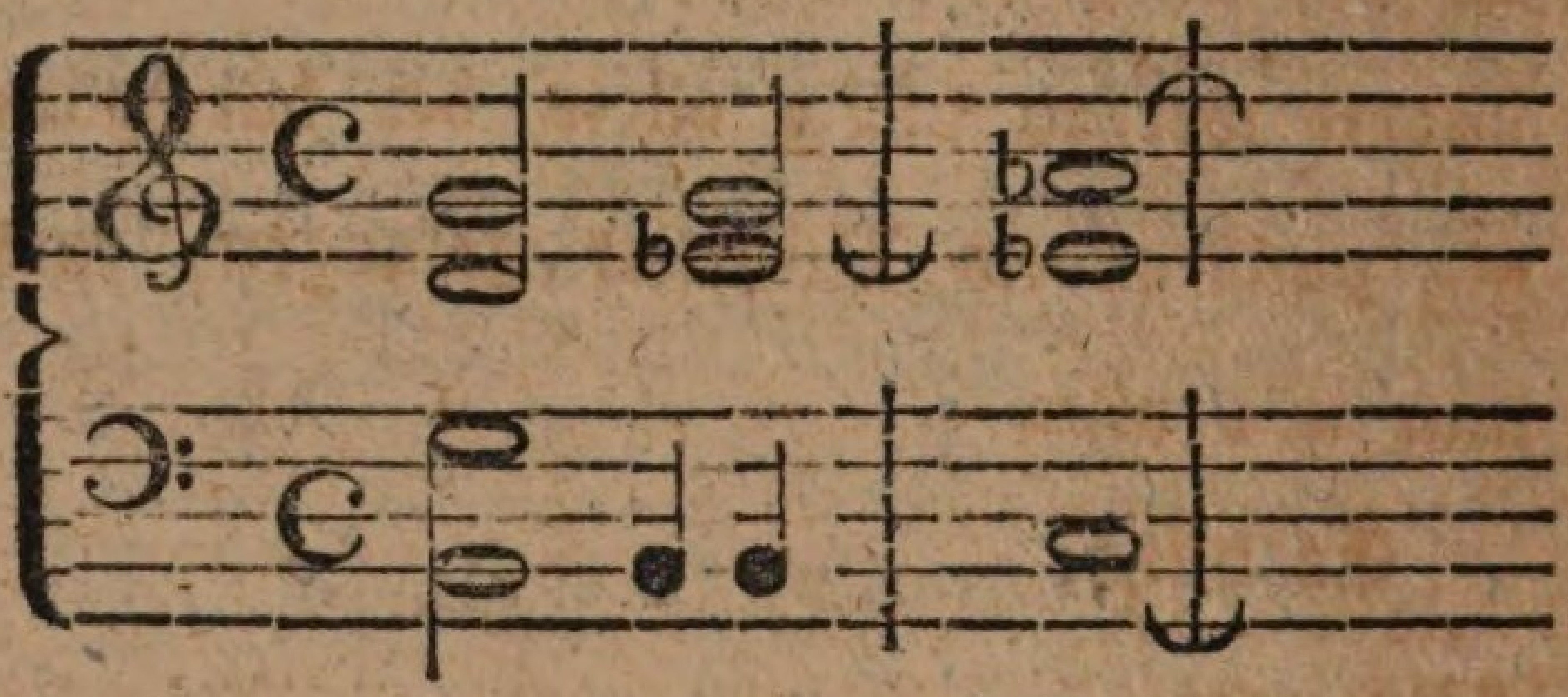
die bunte Sonnenbrut. Der Kräuter reinen Balsamduft verbreitet Zephirs Hauch, und aus dem nahen Busche tönt des jungen Schäfers Rohr."

Dieses Rezitativ bereitete zu einer sanften noch tiefern Ruhe athmenden Arie (Adagio drei Viertel) in B dur vor.

„Welche Labung für die Sinne!"
„Die Seele wachet auf zum reizenden Genuß."
Durch Allegro assai (vier Viertel) in kräftigen Noten und mannichfaltigen lebendigen Figuren kraftvoll angedeutet und klar versinnlicht.

Doch es steigt am schwülen Horizont, am hohen Saume des Gebirgs ein fahler Nebel auf und hüllt den Himmelsraum in schwarzes Dunkel ein.

Diese Veränderung wird durch einen scharfen Abschnitt von dem vorhergehenden B dur



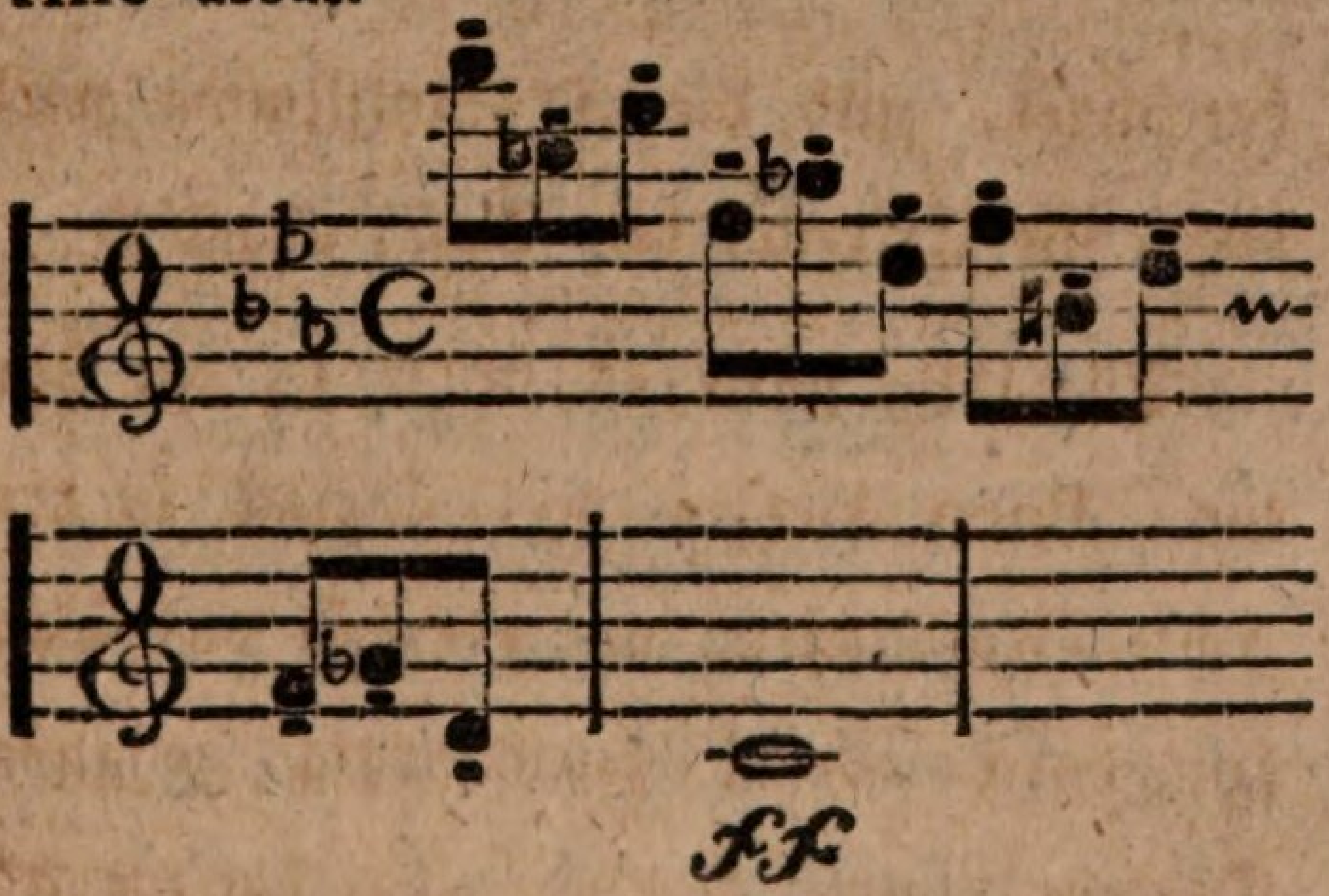
bezeichnet, und die Diskantstimme wird durch ihr Extrem, den Baß, abgelöst.

Allmählig wird es stiller in der Natur. Poco Adagio drei Viertel in drei Achtel-Anschlägen, mit eben so viel Pausen durchbrochen, durchgängig gehalten. Diskantstimme (Hanne) „In banger Ah-

nung stockt das Leben der Natur, kein Thier, kein Blatt bewegt sich." Die bange Ahnung ist vortrefflich durch das eben beschriebene Accompagnement, das die ängstlichen Pulse markirend nachahmt, so wie die Unbeweglichkeit, durch die Permanenz der Notenfiguren gemalt, „und Todesstille herrscht umher." Diese letzten Worte werden völlig allein bei durchgängig pausirendem Orchester gesungen, und nun ist's alle.

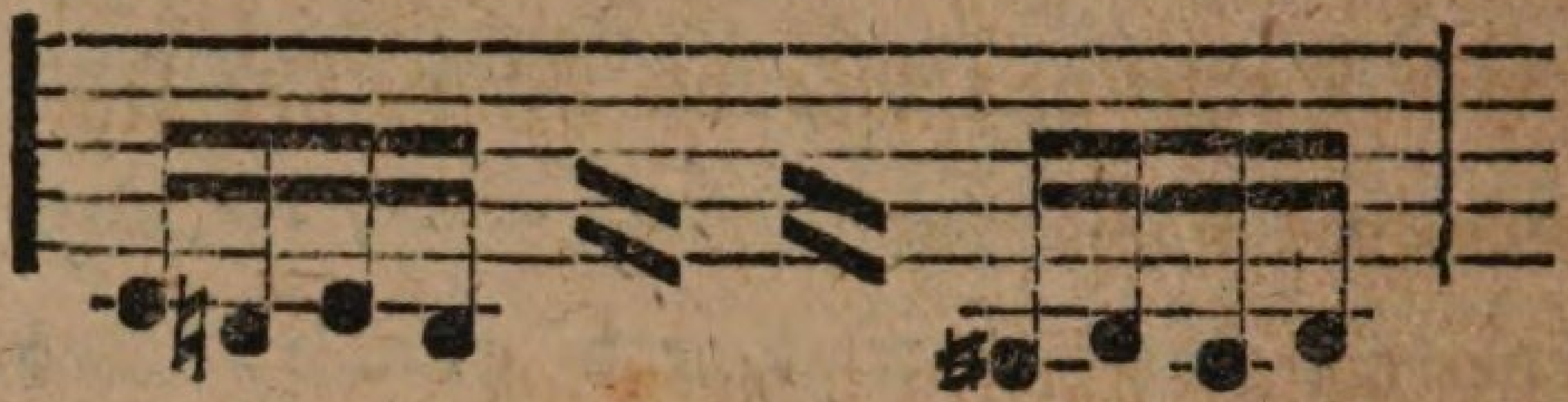
Es blitzt:

Allo assai.



nnd mit dem Donner fällt der Chor ein:

f
c
f
as } „Ach! das Ungewitter naht!"



Eine fürchterliche Darstellung dieser Naturerscheinung begleitet die Worte:

Ach das Ungewitter naht!
Hilf uns Himmel! o wie der Donner rollt!
O wie die Winde toben! wo fliehn wir hin?
Flammende Blitze durchwühlen die Luft, den
zackigen Keilen berstet die Wolke,
und Güße stürzen herab!
Wo ist Rettung! wüthend rast der Sturm!
Himmel hilf uns! der weite
Himmel entbrennt! weh uns Armen! schmetternd krachen Schlag
auf Schlag die schweren Donner
fürchterlich!

Erschüttert wankt die Erde, bis in des Meeres
Grund.

Weh uns!

In den letzten Noten des Chores und seiner Begleitung läßt die Wuth des Ungewitters nach.

„Die düstern Wolken trennen sich"

Terzett, das zum Schlußchore übergeht, (f dur Allegretto zwei Viertel) mit sanfter Bewegung, vom Tenor angefangen.

Es wär ein eitles Unternehmen, die Gewalt dieses Heldenstücks entwickeln zu wollen; denn was sonst an Meisterwerken bewundert wird, die Ordnung der Komposizion, die richtige Vorbereitung, die eigene Gradazion, zu dem Höchsten das Allerhöchste zu führen, die gemessene Ausführung, die harmonische und metrische Behandlung der Gedanken und melodi-

schen Formen, ja selbst die außerordentlich schöne Fugirung — verschwinden fast vor der genialen, großen Organisazion und Gestaltung dieser ungeheuern Kraftmasse, welche durch alle bisher in der Geschichte der Kunst bekannte große Muster von keinem noch erreicht war. Man muß erstaunen über dies unerhört große Bild einer empörten Natur, dem eine lange Reihe bunter, kleiner, auf das Anmuthigste ausgemalter Bilder der kleinsten verschiedensten Naturgegenstände gleichsam spielend vorangehen, um sich zu einem solchen Triumph der Kunst zu erheben.

Alles ist an diesem Stücke frei und natürlich; nichts ist gewagt, gesucht, nichts außer der alten Regel. Modulazion, Instrumentirung, Gesang, alles ist hier, wie es durch das ganze Stück war.

Die Kunst der Vorgänger, einen Gewittersturm nach und nach grausend heranziehen und zur Masse anwachsen zu lassen, ist nicht einmal benutzt. Das Donnerwetter ist mit einem Male plötzlich da, in seinem vollen Abstande gegen menschliche Schwäche; die Natur ist im Aufstande mit sich selbst nnd der Singechor verhält sich gegen dem der Instrumente wie zwei kämpfende Welten gegen einander.

Die Schläge treffen nicht allein das Ohr; der tiefste Grund des menschlichen Herzens wird erschüttert. Das tiefe Gefühl des Unvermögens und der Schwäche gegen Unendlichkeit und Allmacht wird aufgeregt; das stolze, trotzige Herz erbebt, es betet an.

Der Tag neiget sich. Noch senkt die ferne Sonne einen Blick der Gnade auf

Wald und Flur. Der Abend kömmt. Die satte Heerde kehret langsam schreitend ins Dorf zurück. Die Wachtel läßt sich hören, die Grille, der Frosch. — Die Abendglocke tönt. „Von oben blinkt der Sterne Heer und ladet ein zu süßer Ruh"; (Allegro, E dur, drei Viertel, Chor) und so schließt der Sommer.

Der Herbst beginnt mit einer Einleitung, die das freudige Gefühl des Landmanns über reiche Erndte ausdrückt. (Allegretto drei Viertel g dur). Dem edeln Fleiße wird ein Loblied angestimmt; das Landleben wird gepriesen. Doch in allen diesen Dingen ist der Dichter unendlich weit hinter dem Komponisten zurückgeblieben. Denn, nicht nur, daß er den Komponisten mit Nebendingen beladet, die sich zu einer interessanten Darstellung so gut als gar nicht eignen, hat

er ihm eine ganz ungebührliche Anzahl prosaischer Worte aufgepackt, die jeden andern Komponisten sichtbar gehindert haben würden. Unser Meister hat hier abermals gezeigt, was Er allein aus sich hervorzubringen vermochte, und das Loblied auf den Fleiß (c dur, Allegretto, Terzetto, vier Viertel) ist, für sich betrachtet, ein rechtes Meisterstück von Würde, Klarheit und Genie.

Jetzt kömmt es zum Fruchtsammeln:

Rezitativ: „Seht, wie zum Haselbusche dort die rasche Jugend eilt! an jedem Aste schwinget sich der Kleinen lose Schaar und der bewegten Staud' entstürzt gleich Hagelschau'r die lock're Frucht. Hier klimmt der junge Bau'r den hohen Stamm entlang, die Leiter flink hinauf. Vom Wipfel, der ihn deckt, sieht er sein

Liebchen nah'n, und ihrem Tritt entgegen, fliegt dann in trautem Scherze die runde Nuß herab. Im Garten steh'n um jeden Baum die Mädchen groß und klein, dem Obste, daß sie klauben, an frischer Farbe gleich."

Nun das niedliche Duett (Allegretto B dur, zwei Viertel) „Ihr Schönen aus der Stadt!" mit dem Adagio, drei Viertel, in c dur fließend, sangbar und rein: „Welch' ein Glück ist treue Liebe!" daß sich ins Allegro (B dur zwei Viertel) ergießt: „Lieben und geliebet werden."

Nun erscheint die Jagd. Der Jagdhund streift im Grase, suchend am Boden des Wildes Spur. (Baß-Arie aus A moll, vier Viertel, Allegro). Die Begierde zieht ihn fort. Er eilt zu haschen, es stockt sein Lauf, und unbeweg-

lich steht er stracks vor seinem Ziel. Der scheue Vogel, witternd seinen Feind, fliegt furchtsam auf: es blitzt, es knallt: und er fällt tod zur Erde herab. (a dur).

Es ist ohne Beispiel, wie sinnreich wahr, sinnlich treffend und ernsthaft dieser kleine Umstand vorübergehend ausgemalt und lebendig dargestellt ist; und nun erst folgt das größere Bild der Jagd. Das kleine Wild ist erlegt, ein Volk von Hasen liegt geschichtet hier. Die Hörner tönen laut im Walde. Die Hunde schlagen an. Der aufgesprengte Hirsch ist auf der Flucht, und Hund und Reuter hinterher. Brillantes Jäger-Chor in D dann in Es, sechs Achtel.

Man kann sagen, daß sich in dem leichten, frohen Jägerleben dieses Gemäldes ein ordentliches Waldgemüth offenbart, das unwiderstehlich eine Sehn-

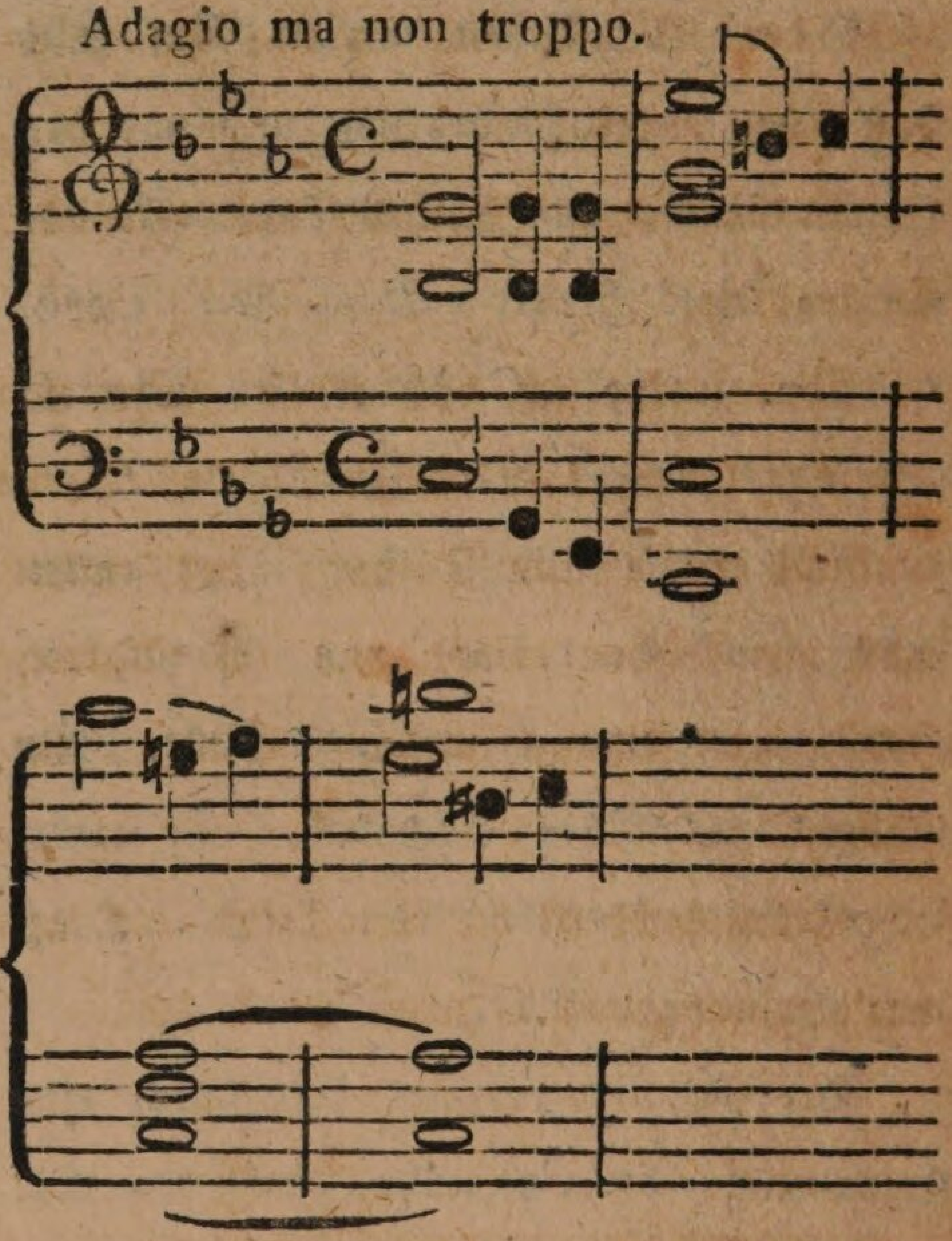
sucht nach Jagd und Freiheit mittheilt, wogegen die beste Malerei durch Pinsel und Farben, die nur einen Moment dar- stellt, nicht aufkommen kann; und wie klar und bestimmt auch ihre Umrisse seyn mögen, so ist sie doch nur eine schwache Nachdeutung dessen, was in dieser Musik der aufgeregten Phantasie erscheint. Die leichten melodischen Formen der verschie- denen Instrumente, welche sich durch die ganze Masse um die bekannten Jagdapells der Hörner lagern, bilden sich zu einem Drama höherer Gattung, das wie die schönste Vision an uns vorüberzieht.

An die Freuden der Jagd schließen sich die der Weinlese. Hanne erzählt in einem Rezitativ ohne Begleitung: am Rebenstocke blinket jetzt die helle Traub' in vollem Safte, und ruft den Winzer freundlich zu, daß er zu lesen sie nicht weile.

Simon: „Schon werden Kuf' und Faß zum Hügel hingebracht und aus den Hütten strömet zum frohen Tagewerke das muntre Volk herbei" u. s. w. Coro. Allegro molto, C dur, vier Viertel: „Juchhe! juchhe! der Wein ist da!"

Auch diese Masse hat ihren eigenthümlichen Charakter von Leichtigkeit, Jugendleben und freundlicher Fülle. Ein wahres moralisches Bachanal, ein natürlicher Jugendtaumel von Leben, Kraft und Gesundheitsfülle.

Der Winter eröffnet sich durch eine Einleitung, die eine zähe, neblichte Novemberzeit vorstellt. (Adagio ma non troppo c moll:)



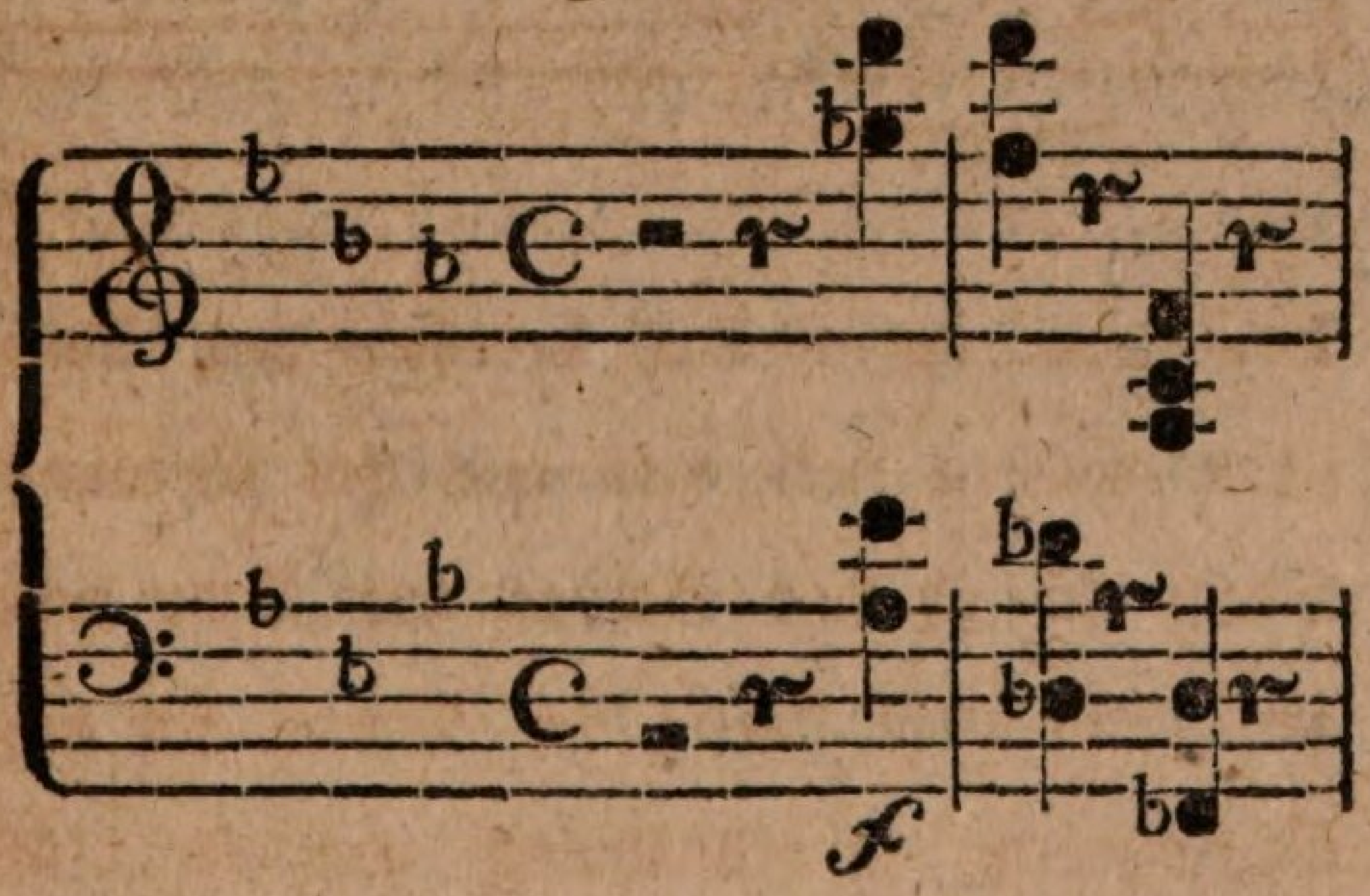
Die rauhe äußere Luft bedrängt des Menschen weichen Leib und wie des Baumes Säfte sich in den Schoos der Erde bergen, und alles Leben der Natur sich der Vernichtung unwillkührlich entzieht, so

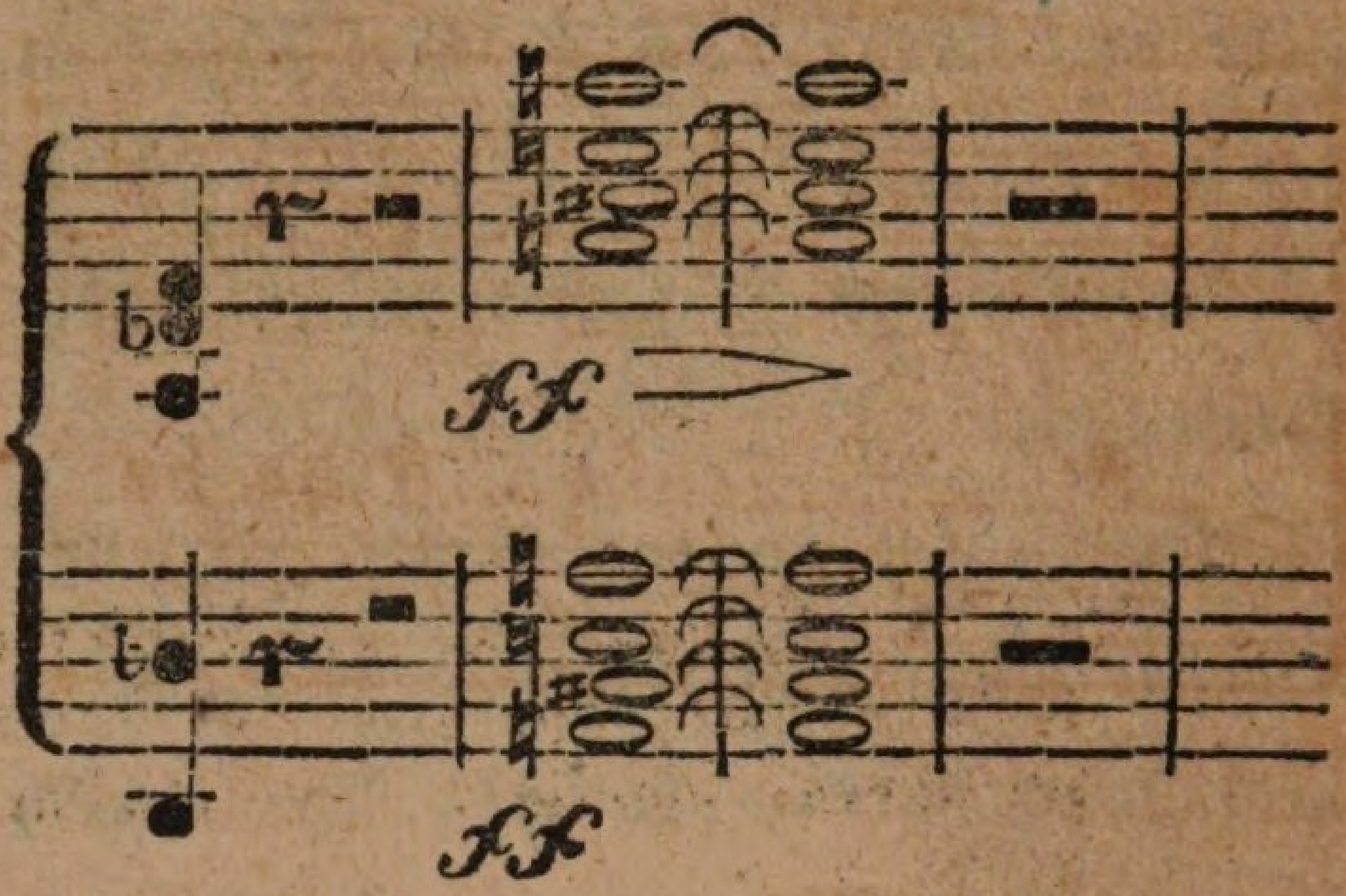
zieht der Mensch sich in die Enge, in das sichre Haus.

Vortreffliches Rezitativ mit malender Begleitung.

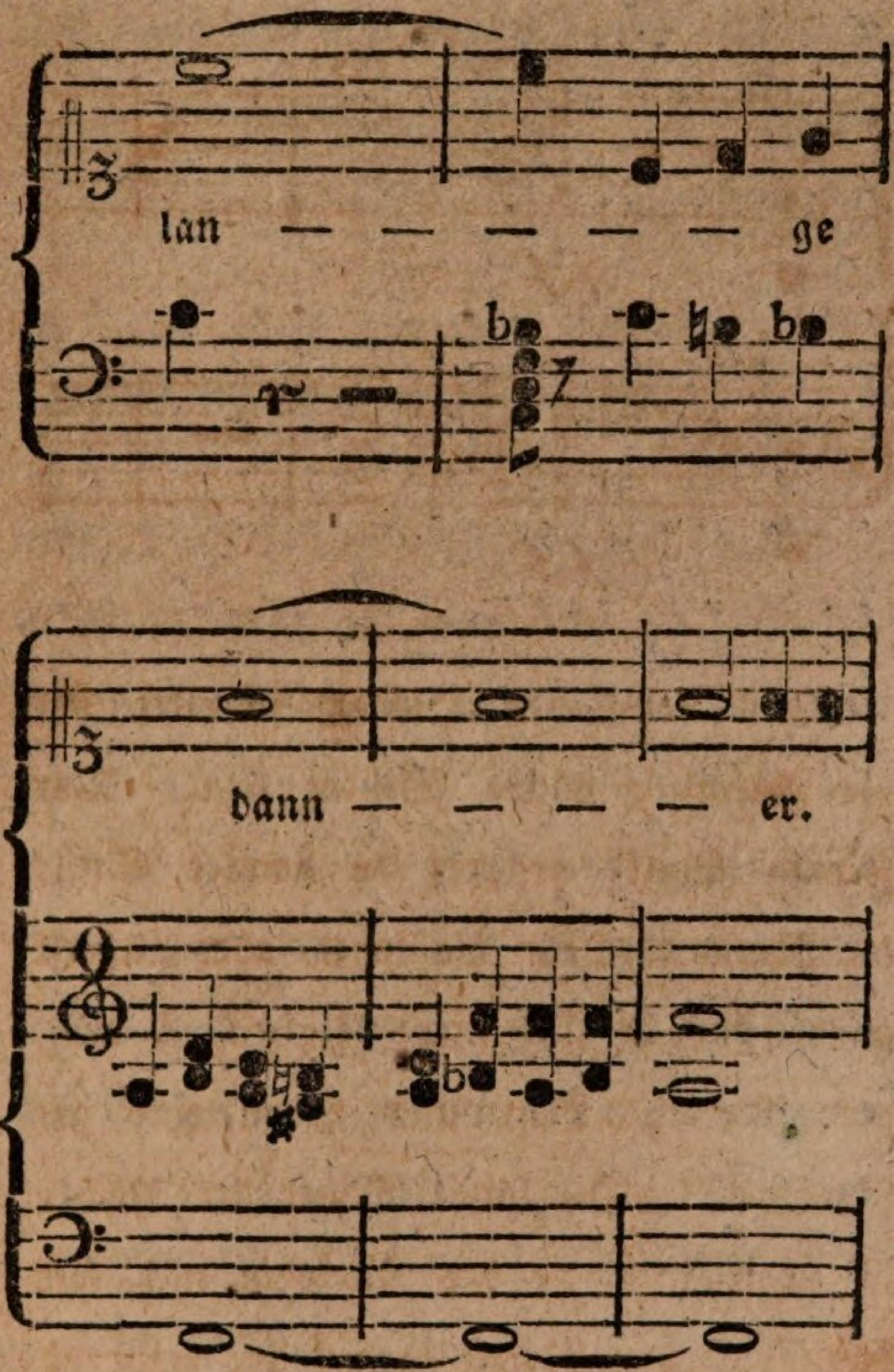
Nun senket sich das blasse Jahr und Dünste fallen kalt hinab. Die Berge umhüllt ein grauer Dampf, der endlich auch die Flächen drückt und am Mittage selbst der Sonne matten Strahl verschlingt.

Schneidend ist die Transizion aus dem vorhergegangenen C moll in A dur.





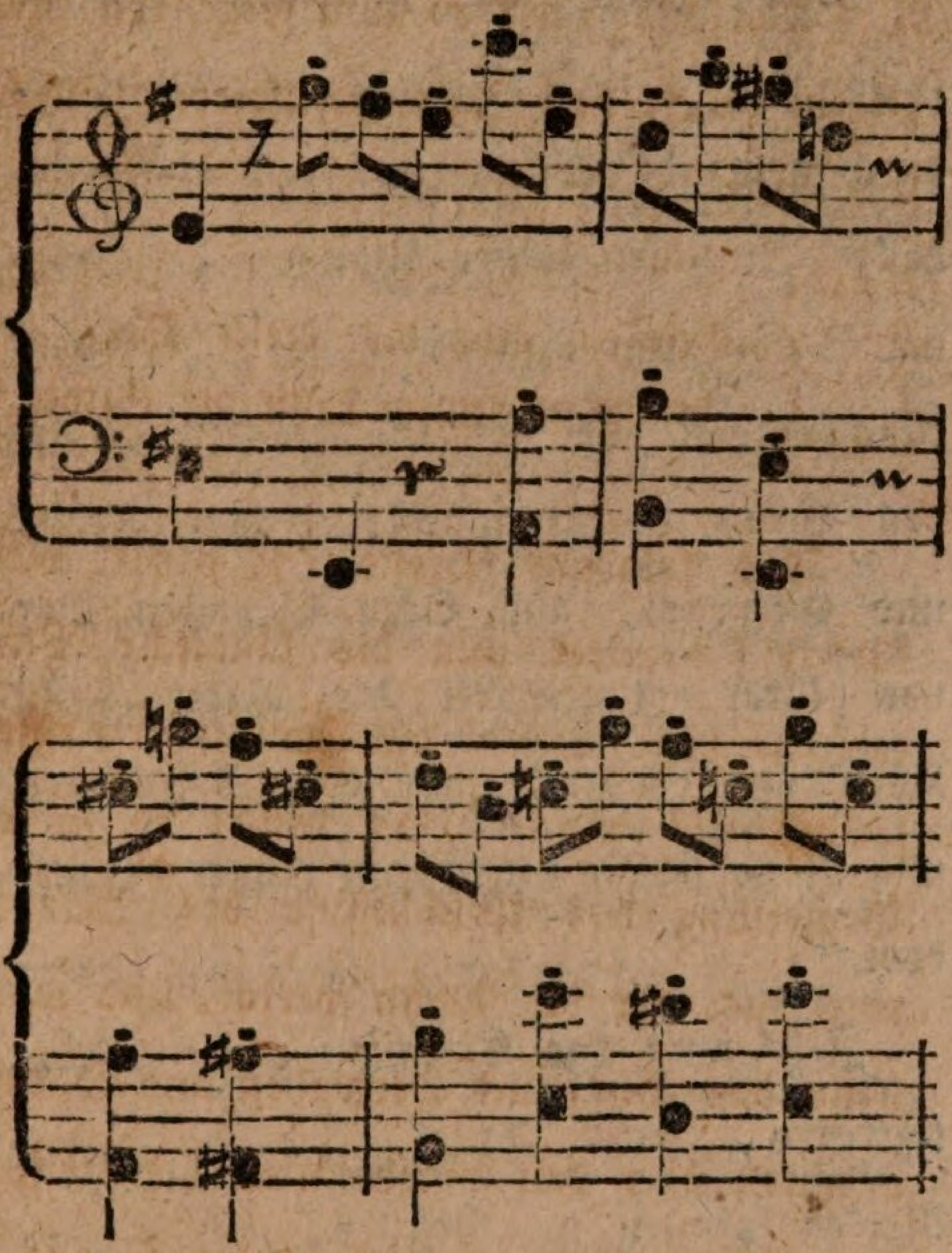
Aus Lapplands Höhlen schreitet her der stürmisch düstre Winter jetzt. Vor seinem Tritt' erstarrt in banger Stille die Natur." Nun die kurze, aber äußerst ausdrucksvolle Kavatina: Largo, F dur, vier Viertel „Licht und Leben sind geschwächet." Die lange Dauer der Nächte ist vortrefflich in der Melodie und fast bildlich in den Noten dargestellt, während die Instrumente das Schleppende ihrer Langeweile ausdrücken.


lan — — — — — — ge
dann — — — — er.

Der Vorschlag-Akkord zum folgenden Rezitativ drückt das Zusammenfrieren glücklich aus:

des
as
f
des } „Gefesselt steht der breite See, gehemmt in seinem Laufe der Strom.“

Das folgende Presto (E moll, vier Viertel) bereitet nun die ländliche Winterszene vor, welche die Hauptpartie dieses Theils macht. Es drückt in seiner Begleitung das Unschlüssige des Wanderers aus, der die Bahn verlor, und malt dann das Hin- und Herwaden und Durcharbeiten über den ungebahnten Acker durch den Schnee sehr glücklich in der Figur:



welche die ganze Arie sich größtentheils gleich bleibt. Bis der fast verzweifelnde Wanderer zu seinem Troste ein Licht erblickt, auf das er nun zu geht: die Tonart wird nun E dur.

Nun kömmt die häusliche Szene: „So wie er naht, schallt in sein Ohr, durch heulende Winde nur erst erschreckt, heller Stimmen lauter Klang. Die warme Stube zeigt ihm dann des Dörfchens Nachbarschaft vereint im trauten Kreise den Abend verkürzen mit leichter Arbeit und Gespräch, am Ofen schwatzen hier von ihrer Jugendzeit die Väter. Zu Körb' und Reusen flicht die Weidengert' und Netze strickt der Söhne muntre Haufe dort."

Jetzt wird das Spinnen gemalt, Allegretto, sechs Achtel, F dur, „am Rocken spinnen die Mütter, am laufenden Rade die Töchter; und ihren Fleiß belebt ein ungekünstelt frohes Lied.

Nun das niedliche Spinnerlied (Allegro, sechs Achtel, F dur): für Alt und Sopran, „Knurre, schnurre, knurre" mit

dem einfallenden Chore am Schluß, welches die Sentenz ausspricht: „außen blank und innen rein, fleißig, fromm und sittsam seyn, locket wackre Freier.“

Die nun folgende Romanze der Hanne, nach wenig Takten vorhergegangenen Rezitativ (vier Viertel moderato g dur) mit unterbrechendem Chore ist ein wahres Meisterstück der Darstellungskunst ländlicher Einfalt: Sie singt und erzählt die Geschichte eines Landmädchens, das einen jungen vornehmen Verführer gefoppt, und ihre Unschuld durch ihre Klugheit erhalten hat, und der Chor der versammelten Bauern und Bäuerinnen fällt mit seinen naiven, rustiken Anmerkungen dazwischen ein.

Man kann das Ganze dieses Stücks ein Werk antiker Kunst nennen, obgleich die Gelegenheit dörflich und modern ist.

Die lebendige, naive, bäuerischphlegmatische Wahrhaftigkeit dieser Szene ist mit einem solchen Genie anschaulich und interessant gemacht, daß sie, trotz ihrer subalternen Natur, jedes gebildete Herz ergötzen und bezaubern müsse, das nicht, von vornehmen Ekel verdorben, eines solchen Genusses unfähig ist.

Nach einem kurzen Rezitativ, das ziemlich einzeln steht, und die Beschreibung des Winters wiederholt, kömmt eine Arie moralischen Inhalts, und das Ganze schließt mit einem prächtig fugirten Doppelchore (c dur) mit einer Kraft und Würde, dem großen Ganzen angemessen, das es krönt.

Man beschuldigt dieses Oratorium zu vieler Malereien und einer unrechtmäßigen Vermischung des Komischen mit dem Ernsten.

Freilich wird es nicht jedem Künstler gelingen, sich in solche Malereien, wie das Quaken der Frösche, das Krähen des Hahns, den Wachtelschlag, u. s. w. einzulassen; auch sind sie jungen Künstlern keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen; so ist doch dieser Umstand in Haydns Jahrszeiten keineswegs als anstößig zu erweisen, und kann nur, wie selbst das Allerernsthafteste, komischen Gemüthern komisch erscheinen, für welche dann auch diese komische Tendenz sogleich verschwinden würde, wenn man ihnen die Worte wegnehmen und die Musik allein fortschreiten lassen wollte. Haydn möge vorher gewußt haben, was er eigentlich darstellen wollte, oder nicht: so ist in seinem ganzen Werke durchaus alles Vorübergehende auch vorübergehend behandelt, und der Genius selbst mag ihn geführt haben.

Hätte er aber einen vorübergehenden Gegenstand als bleibend behandelt — Frosch-, Hahn- und Wachtel-Arien komponirt: dann allerdings wäre er in das verfehlte Komische gerathen.

Die musikalische Darstellung der vier Hauptmomente sowohl, als ihre Gestaltung zu einem großen Ganzen, ist Haydn vortrefflich gelungen, und diese wohlgeordnete musikalische Bildergallerie mit ihren vier Hauptgemälden, und kleinen episodischen Nebenstücken, bildet ein neues, für sich bestehendes Werk der Kunstschöpfung, das wegen seiner Verschiedenheit von allen gewöhnlichen vorhergegangenen Formen, in eigner Kraft da steht, einzig, kühn hervorragend, schön — unnachahmlich.

Die Partitur dieses Oratoriums ist von der Breitkopf- und Härtelschen Handlung, die sich um Haydns und Mozarts Werke, wie überhaupt um das ganze Musikwesen in der kultivirten Welt unverkennbare Verdienste gesammelt hat, sehr splendit und in einem eignen Klein-Folio oder abgekürztem Querquart, in zwei Bänden erschienen. Eben daselbst der vortreffliche Klavierauszug von der geübten Meisterhand August Eberhard Müllers; mit deutsch und französischem Texte, und in ihre Schlüssel gesetzten Singstimmen, um allenfalls zum Dirigiren am Fortepiano als Laufpartitur gebraucht zu werden, oder auch der geselligen Unterhaltung mehrerer Freunde des Gesangs bei bloßer Begleitung des Fortepiano zu dienen.

3.

Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz.

Unter diesem Titel sind sieben vortreffliche Adagio schon längst der musikalischen Welt bekannt, und so allgemein, daß eine nähere Zergliederung hier unnöthig ist, nach dem, was schon in andern Werken über die Kunst und sonst bei veranlassenden Gelegenheiten über sie gesagt worden. Ihre Vortrefflichkeit ist längst allgemein anerkannt, und ihre vielfältige Aufführung in den Kirchen als Passionsmusik und in Konzertsälen hat schon so

manches gefühlvolle Gemüth gerührt und wird den gebildeten Sinn noch vielmal mit den Tönen frommer Schwermuth ansprechen.

Man hat lange nicht gewußt, wie Haydn auf die Idee gekommen, sieben lange Adagiosätze, nur für Instrumente, unmittelbar auf einander folgen, und sie versuchen zu lassen, ob sie die Worte des Erlösers darzustellen vermöchten. Man hat ihren Ausdruck bewundert.

Haydn selbst hat die Veranlassung, bei ihrer neuen Ausgabe als Oratorium mit Singstimmen, erzählt.

Von Kadix aus erhielt er damals die Bestellung. Der Bischof daselbst hält in der dortigen Hauptkirche am Charfreitage eine Predigt über denselben Gegenstand — der sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz. — Jedes der Haydnschen Adagio

diente nun als Zwischensatz dieser in sieben Abtheilungen verfaßten Rede, um die Hörer zu dem Vortrage zu stimmen, wie bei unsern Melodramen die musikalischen Zwischensätze. In so fern war auch die Idee keineswegs verwerflich. Aber fortgehend, allenfalls nach kurzen Pausen zwischen den Sätzen in unsern Konzerten oder Kirchen gegeben, mußte das Werk jeden ermüden, der dem Komponisten, als Musiker, nicht folgen konnte, oder wollte.

Diesem half Haydn durch die neue Bearbeitung ab, indem er Singstimmen — Chöre mit wechselnden Solostimmen — aus dem Ganzen zog, die Worte der Bibel im ältesten Choralstyl höchst einfach von den Sängern allein dazwischen vortragen ließ, und anstatt des „Mich dürstet", das nicht so gut behandelt werden

konnte,

konnte, einen großen neuen Instrumentalsatz schrieb. Er hat seine Absicht vollkommen erreicht, wie jeder beim Anhören einer guten Ausführung des Werks zugestehen wird. Das Werk hat durch diese neue Bearbeitung großentheils ganz ungemein gewonnen — nicht nur, weil es an den Worten nun gleichsam einen fortlaufenden Kommentar und mithin Gemeinverständlichkeit erhalten hat, sondern auch durch die baare Bereicherung an den Singstimmen, wodurch alles mehr zusammengefaßt, wodurch den reichen Figuren der Instrumente ein fixirter und fixirender Gegenhalt gegeben worden. Selten legen diese langsam fortschreitenden Singstimmen den freiern Figuren der Instrumente einige Fesseln an, und man erstaunt über die Summe der Kunsterfahrenheit, mit welcher der Komponist die-

sem Abwege glücklich auszuweichen ver-stand. Die eingeschalteten Choralzeilen machen, besonders in der Kirche, die feierlichste Wirkung. Der neu hinzuge-kommene Satz für alle in unsern Orche-stern üblichen Instrumente gehört unstrei-tig unter das Vollendetste, was Haydn je geschaffen hat.

4.

Il ritorno di Tobia.

(Text von Giov. Gast. Boccherini.)

Eine von den frühern Arbeiten Haydns, und noch ganz im Zuschnitt der gewöhnlichen Oratorien, wie sie vor vierzig Jahren gebräuchlich waren; viele und lange Rezitative, fast überall nur wechselnd mit ebenfalls langen Arien, die, wo nur immer möglich, auf Bravourarien angelegt sind; das Ganze zu lang und viele einzelne Stücke durch zu vollständige Ausführung ebenfalls; keine durchgehaltenen Charaktere — etwa den des alten Tobias ausgenommen. — Die Musik, obschon der Dichter versucht hat, dramatisch

zu seyn, mehr kantatenmäßig. Indessen athmen die mehrsten Stücke schon ächt Haydnischen Geist; und dem studirenden Künstler ist es interessant, beim Vernehmen dieses Kunstwerks und Lesen der Partitur zu sehen, wie sich der Geist dieses Künstlers in jener einengenden Form bewegt, ehe man es sich versieht, groß und frei darüber hinaus fliegt, und sich dann wieder in sie zu fügen weiß.

Die Ouverture und Introduzzione: „Pieta d'un infelice!" die Arie: Quel figlio a te si caro, das Chor: Ah gran Dio, das glänzende Chor zum Schlusse des ersten Theils: „Odi le nostre voci." Die Arie: Come in sogno, das Duett: Dunque, oh Dio, und der Schluß von: Ah perdono, pietà, u. s. w. an sind sehr schöne Stücke.

5.

Stabat mater dolorosa.

Eine seiner vortrefflichen musikalischen Schöpfungen, voll hohem Ausdruck und Würde. Dabei eine Feinheit in der Behandlung des Textes, der sich wenig ähnliche Komposizionen rühmen dürfen. Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung hat die Partitur mit deutschem und lateinischem Texte, mit dem dieser Anstalt rühmlichst eigenem Fleiße herausgegeben.

Kleinere Kantaten

die er theils für das Konzert, theils für die Kirche komponirte, tragen alle mehr oder minder die Spur seines Genius. Hieher gehört: Der Sturm (la tempesta). Ein vortreffliches Salve regina. (Die Breitkopfische Handlung liefert von ersterm eine Partitur nebst Klavierauszuge und von letztern einen Klavierauszug und die Partitur auf Verlangen geschrieben). Der Raum dieses Buchs verstattet keine weitere Verbreitung über diese kleineren Meisterwerke, deren Studium dem denkenden Künstler die reichhaltigste Ausbeute gewähren. Hier nur einiges über das vortreffliche

Te Deum laudamus.

Bekannt sind die schönen Worte dieses Lobgesangs des heiligen Ambrosius, die

sich für musikalische Komposizion so vorzüglich gut eignen, und was schon frühere Meister, wie Händel und Hasse, daraus gemacht haben. Diese Komposizion unsers Haydn ist wahrscheinlich ein Gelegenheitsstück, wie der Rezensent bemerkt, wo sich der Komponist nicht weiter ausbreiten durfte. Das Te Deum muß überhaupt bei Feierlichkeiten der römischen Kirche kurz behandelt werden, weil es den Schlußsatz des feierlichen Hochamts bei solchen Gelegenheiten einnimmt, wo der Zuhörer schon die ganze Messe gehört hat, und bei einem langen Te Deum ermüden würde.

Alle Feierlichkeiten der römischen Kirche werden mit einem solennen Hochamte begangen; wenige ausgenommen. Vorher geht gemeiniglich die Prozession oder der feierliche Zug nach der Kirche, welcher

wenigstens eine Stunde dauert, ehe es zur Messe kommt, welche erst dann beginnt, wenn alles seinen gehörigen Platz in den Stühlen genommen hat. Nun beginnt die Messe mit Kirie und Gloria. Der Priester singt nun die Kollekte und der Subdiakon die Epistel. Zwischen dieser und dem Evangelium wird gewöhnlich vom Musikdirektor ein Graduale, eine Hymne, ein Chor, Motette, oder etwas dem ähnliches eingelegt. An manchen Orten, wo es an dergleichen Musikstücken fehlt, hat man auch den Mißbrauch, einen Simfoniesatz aufführen zu lassen. Nun kömmt das Evangelium, vom Diakonus rezitirt, dann wird das Credo mit allen seinen Sätzen — gewöhnlich drei: Credo, et incarnatus, und et resurexit, vom Orchester aufgeführt. Nach diesem sagt der Priester: Dominus vo-

biscum, und das Orchester legt das so- genannte Offertorium ein. Es besteht aus einer lateinischen Hymne oder auch wohl einem deutschen Chore oder Kantate. Nun kömmt die Präfazion, welche der Priester singt, und dann das Sanctus, Osanna, Benedictus in der Messe. Nach der Wandlung, wenn zum vierten Male geschellt ist — tritt nun endlich das Te Deum laudamus ein, und beschließt die Feierlichkeit. Agnus Dei und Dona nobis von der Messe bleiben dann gemeiniglich weg, oder wenn die Feierlichkeit verlängert werden soll, kömmt auch wohl das Te Deum erst nach dem Amte. *)

*) Man verzeihe mir diese Abschweifung, was mich hiezu veranlaßte, war folgender Umstand: oftmals kömmt ein protestantischer Musikdirektor den Auftrag, bei So-

Das ganze Haydnsche Te Deum ist daher auch nur ein einziges fortlaufendes Tutti von 183 Viervierteltakten, aus c dur, mit dem ganzen Orchester, dem nur 9 Takte Adagio aus c moll eingeschaltet sind, und was übrigens in einem Stück dieser Art zu machen war, ist alles gemacht worden. Der Gang der Harmonie, und die in einem so langen Tutti nöthigen vielen Modulazionen hängen sehr

---

lennitäten in katholischen Kirchen aufzuführen; und da sein katholischer Amtsbruder gemeiniglich von der Orgel geht, ohne ihn mit der Ordnung des Gottesdienstes bekannt zu machen, so wird er nicht oft in die peinlichste Verlegenheit gesetzt, die der guten Aufführung schadet. Es ist also wohl nicht ganz am unrechten Orte, durch diese kleine Abschweifung einen Wink zu geben, einer solchen Verlegenheit zu entgehen.

natürlich und richtig an einander. Dennoch sind die Worte des Textes sehr gut ausgedrückt und nichts davon weggelassen. Sehr schön sind die Nachahmungen bei Tibi omnes angeli, mit dem darauf folgenden Sanctus und dem unisono: „Majestatis gloriae tuae.“ Die eingestreuten Pianosätze bei Sine peccato nos custodire, besonders aber der schöne Satz: „Miserere nostri“ verbreiten über das Ganze die gehörige Abwechselung von Licht und Schatten. Bei den Worten: In te Domine speravi, tritt eine Art von Fuge mit zwei Subjekten ein, die 30 Takte hindurchgeführt wird. Die mit so viel Ueberlegung angebrachten Rückungen und verzögerten Harmonieen bei den Worten: „non con fundar“ und mit der folgenden Fermate bereiten sehr kunstvoll die erhabene, in langen Noten ausge-

drückte Cadenza: „in aeternum“ vor, womit das Stück schließt.

Wegen seiner Kürze sowohl, als seinem leichten Styl, kann es zu jeder Feierlichkeit jedem Chore empfohlen werden. Außerdem fehlt es ihm auch nicht an Ausdruck und prächtiger Begleitung, welche es fürs große Publikum vorzüglich eignen.

Die der Breitkopfischen Ausgabe der Partitur — mit seltner Genauigkeit untergelegte vortreffliche deutsche Uebersetzung des Herrn Professor Klodius eignet dieses Kirchenstück auch zu Feierlichkeiten protestantischer Kirchen.

Messen.

Auch Haydn, der Unerschöpfliche, schrieb Messen, und zwar viele, sowohl

in frühern, als spätern Jahren. Im Ganzen herrscht in ihnen nicht die düstre Andacht und gleichsam immer büßende Frömmigkeit, die wir in den Messen der großen Männer der vorigen Zeiten, besonders in Italien, finden; sondern eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth, und ein beglückendes „sich bewußt werden" der himmlischen Güter. —

Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung hat bis jetzt derer sechs in Partitur erscheinen lassen.

No. 1. in B dur. Sie ist mit voller Instrumentazion und den Singstimmen. Vertrauende Andacht, fromme Freudigkeit, sanfte Wehmuth und Bitte wechseln, je nachdem die Worte dazu Veranlassung geben, durch das ganze schöne Werk. Die heitern Sätze sind im Ganzen sehr froh und begeisternd, und einige

davon dürften für die Kirche und ihre Worte zu glänzend scheinen: doch mehr, wenn man sie durchließt, als wenn man sie hört. Denn mit vieler Besonnenheit und reifer Erfahrung hat der Komponist auch dem Schimmerndsten durch manche, sich keineswegs auf den ersten Anblick zu Tage legende Hülfsmittel ihre Würde und ihren frommen Anstand wiederzugeben gewußt. — So schrieb er jene Sätze der Messe in B dur, wo besonders die nicht sparsam gebrauchten Trompeten und Pauken, in ihrer tiefen Stimmung, von ungemeiner Kraft, Würde und Gravität sind. Von der unerschöpflichen Erfindungsgabe Haydns giebt dieses Werk neue, glänzende Beweise, in der bewundernswerthen Neuheit der Ideen und deren Behandlung; fast alles ist neu, und besonders zeigen mehrere Sätze durch

ihr Akkompagnement und die Instrumentirung, daß in diesem Greise eine ewige Jugend blühte; denn diese Messe ist eine seiner letztern Werke.

Eine weitläufige Auseinandersetzung der einzelnen Schönheiten dieses Meisterwerks giebt die vortreffliche Rezension in der allgemeinen musikalischen Zeitung (No. 44. den 28. Jul. 1802).

No. 2. in C dur. Er setzte sie im Jahre 1796, als die Franzosen in Steyermark standen, und gab ihr in der Handschrift den Titel: Missa in tempore belli. — Die Worte: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, sind auf eine ganz eigne Art behandelt. Es ist ein Adagio candabile, drei Viertel, F dur ohne Trompeten und Hörner. Im zehnten Takte tritt die Pauke solo ein — ganz piano gespielt — „als hörte man den

Kanonendonner des Feindes in der Entfernung." Bei den darauf folgenden: Dona nobis pacem, läßt er auf einmal alle Stimmen und Instrumente ruhend einfallen. Freilich sind dieses Züge eines Genius, welche nicht jedem gelingen, und die man selten nachahmen soll. Diese und die Messe No. 3. in D sind in der 1sten Nummer des 6ten Jahrgangs (5ten Oct. 1803) der allgemeinen musikalischen Zeitung sehr gründlich rezensirt, ihre Schönheiten umständlich entwickelt. No. 3. ist ebenfalls für ein vollständiges Orchester geschrieben, jedoch ohne Hörner, aber mit zwei begleitenden und einer Prinzipaltrompete. Die erste Abtheilung des Credo ist ein zweistimmiger Kanon in der Quinte; die eine Stimme (Diskant und Tenor, so wie Alt und Baß sind im Einklang gesetzt), fängt ein Thema an, wel-

ches die zweite einen Takt später und eine Quinte tiefer genau Note für Note nachsingt, und dieses dauert volle 70 Takte hindurch. Das studirteste Stück in dieser ganzen Messe ist das Et resurrexit. Ohne einen Hauptgedanken streng zu Grunde zu legen, sind es nur harmonische Wendungen, seltne Modulazionen, und richtig überwogener Rhythmus, die dieses Stück zu einem schönen musikalischen Ganzen machen. Wie schwer ist es nicht, ohne Mittelsätze, ohne eingemischte Solo, bloß durch Harmonie ein so langes Stück hindurch nicht zu erkalten! Gewiß, an sanften melodischen Sätzen mag es mancher unserm Haydn gleich gethan, ihn wohl übertroffen haben; aber in das eigentliche Heiligthum der Kunst ist noch keiner unter den Zeitgenossen tiefer eingedrungen, als Er!

Die Messen No. 4 und 6. sind ebenfalls, wie No. 1. in B dur geschrieben. Dieses scheint, aus der bei 1. angeführten Ursache, sein Lieblingston für Kirchenmusiken gewesen zu seyn.

No. 5. in C dur. Sie zeichnet sich durch reichen Gehalt und großen Kunstwerth nicht allein aus, sondern unterscheidet sich auch merklich in Absicht des Styls im Ganzen, und mehr noch des Ausarbeitung des Einzelnen sehr merklich von den vorhererwähnten Arbeiten dieser Gattung. Wahrscheinlich sind jene später geschrieben: das glänzendere Kolorit und die leichtere Haltung derselben im Allgemeinen, die schärfere Gegensätze, Ueberraschungen und andere Mittel zu dem, was man jetzt glänzenden Effekt nennt, und was sich bekanntlich mehr oder weniger in jenen vier vorhergehenden Num-

mern findet, in dieser aber nicht, aber doch in weit behutsamern Maaße, scheinen es zu beweisen. Die 30. Nummer des 10ten Jahrgangs (20ten April 1808) der allgem. musikal. Zeitung zerlegt die Schönheiten dieser Messe in einer sehr gründlichen Rezension. Ein gutes Sängerchor vorausgesetzt, ist diese Messe leichter, als die vorhergehenden, aufzuführen, da ihre Besetzung leichter ist, und Trompeten und Hörner all' unisono gehen, die Fagotte nur beim Benedictus von den Bässen abweichen. Flöten und Klarinetten sind nicht dabei.

Dramatische Musik.

Haydn hatte in diesem Fache weniger Gelegenheit, sich zu zeigen, was er doch so sehr wünschte, und das Wenige, was

wir von ihm kennen, zeigt uns den großen Meister eben so, wie in seinen andern Werken. Er komponirte mehrere italienische Opern, welche zum Theil nur als Eigenthum bei dem Fürstl. Esterhazyschen Musikschatze geblieben sind. Die bekanntesten sind Orlando Paladino (der rasende Roland), Isola disabitata (die wüste Insel), Lauretta, La caffetiera bizarra, Il triomfo della vera Constanza. Vom rasenden Roland hat die Härtelsche Musikhandlung einen Klavierauszug veranstaltet, und aus den andern sind ebenfalls einzelne Szenen erschienen. Hieher gehört auch die einzelne Szene: Ariadne auf Naxos, von vorzüglicher Schönheit, und die als Kantate sowohl, als auch als Theatervorstellung bei gutem Spiel glänzenden Effekt macht.

Orfeo ed Euridice.

(Dramma per Musica.)

Er schrieb es während seines Aufenthalts in London, zu derselben Zeit, als er die Suite seiner größesten und vollendetsten Sinfonien komponirte, durch welche er am meisten die Bewunderung der ganzen gebildeten Welt auf sich zog, und wo er, sich selbst erst, als Mann und Künstler fühlen lernte, — von wo an wenigstens jene, die zunächst auf seine Schicksale Einfluß hatten, ihn erst so auszuzeichnen anfiengen, als er es schon längst verdient hatte.

Noch während Haydns Anwesenheit in London sollte diese Oper auf die Bühne gebracht werden; was aber gewisse Verhältnisse der Direction verhinderten.

Haydn hatte den recht guten Text,

nicht, wie bei gewöhnlicher Arbeit, die man über den Leisten schlägt, und wo man freilich von vorn anfängt, und nun Stich vor Stich bis zu Ende fortnäht — vorgenommen, sondern — wie das freilich jeder gute Tonsetzer thun sollte — nachdem er das Ganze inne hatte, einzelne Hauptstücke, so wie er sich zu diesem oder jenem nun gerade an diesem oder jenem Tage hingezogen und gestimmt fühlte, ausgearbeitet: und so sind denn diese Stücke entstanden, die zwar bei weitem nicht die vollständige Oper enthalten, und mithin für die Theater — außer zum Einlegen einzelner Szenen in andre Opern — nicht anzuwenden sind, desto mehr aber für die einzelne Darstellung in Konzerten und für das Privatvergnügen geeignet sind; denn sie enthalten fast lauter große ausgeführte Stücke,

die wenig Szenisches haben, sogar fast ganz ohne Handlung sind; solche, die nur — eine einzige Arie ausgenommen — für die zwei Hauptstimmen, Sopran und Tenor, für den Chor geschrieben sind, die zwar beide Hauptstimmen allerdings reichlich beschäftigen, aber dennoch dabei, wie es dem edlen tragischen Gegenstande und auch der Würde dieses Komponisten angemessen ist, weit mehr Anspruch machen, auf Tiefe des Gefühls und seelenvollen Vortrag, als auf überschwenglichen Umfang der Stimme, ungeheuere Passagen und was sonst Komponist und Sänger ohne Geist und Herz Bravour und Größe zu nennen pflegen.

Einige der gelieferten Stücke gehören ganz gewiß unter die schönsten, die Haydn nur jemals für den Gesang geschrieben hat.

1) Eine Arie der Euridize, im Styl der neuern Italiener, so lange sie wirklich heroische Opern schrieben, gut und ziemlich brillant ausgeführt.

2) Chor der Furien. Sehr charakteristisch, geistreich, ausdrucksvoll. Im Gesange ist es nur zweistimmig, für tiefe Stimmen, bearbeitet. Er macht einen seltsamen, imposanten Effekt; und betrachtet man ihn einzeln, wie er hier steht: so muß man sehr wünschen, daß es dem Komponisten gefallen hätte, sich noch weiter in diesen Ideen zu verbreiten, um noch länger dabei zu verweilen — was aber freilich die Szene auf dem Theater nicht zugelassen haben mag.

3) Kleine angenehme, sanfte Arie, für eine hohe Baßstimme, im Zuschnitt eines kleinen Rondo, einfach, leicht,

sehr fließend, und dem, hier sehr guten, Texte vollkommen angemessen.

4) Szene für Euridize. Aeußerst einfach und ohne allen in die Augen fallenden Apparat, aber wahrlich mehr werth, als mancher ganze viel beklatschte Opernakt. Die ganz kleine, fast nur innerhalb einer Oktave und bloß in Vierteln einherschreitende Kavatine, von einer schönen Stimme, ganz so gesungen, wie es der Komponist gemeinet und in seine wenigen Noten gelegt hat, muß unfehlbar tief in jede empfindende Seele eindringen.

5) Große Szene für Euridize mit einfallenden und begleitenden Chor für die zwei tiefen Stimmen. Einfach, groß und affektvoll, mehr im deutschen, als italienischen Styl gehalten.

6) Lang ausgeführte leidenschaftliche Szene des Orfeus, nicht ohne Kraft und

Eigenthümlichkeit; aber offenbar beträchtlich nachstehend der großen Szene

7) ebenfalls für Orfeus, ursprünglich mit obligater Harfe begleitet. Diese ist eins von den geist- und seelenvollen Stücken, die niemand als ein großer Meister so schreiben, und die gehörig vorgetragen, niemand ohne theilnehmende Empfindung anhören kann. Sie ist übrigens im edlern italienischen Styl geschrieben, und nur noch etwas reicher in der Begleitung, als es dieser verlangt.

8) Lang gehaltenes, aufs mannichfaltigste ausgestattetes Duett für Orfeus und Euridize. Es nähert sich dem Duett des Belmonte und der Konstanze in der Entführung von Mozart: „Meinetwegen mußt du sterben", nur daß es nicht ganz die innere Wärme, wie jenes, hat, aber

auch in den Figuren sich selbst mehr gleich bleibt.

9) Lang ausgeführte affektvolle Szene für Orfeus, etwas ähnlich der No. 6.

10) Sanfter Chor der Schatten am Lethe — nur für Sopran und Altstimmen — mit einzelnen Solo's für Orfeus. Dieser Chor geht hernach in eine musikalisch ausgeführte Pantomime über, woran sich ein heftiger Chor für dieselben Singstimmen schließt.

11) Chor der Schatten im Orkus. (F moll) ganz vierstimmig und mit sehr einfacher Begleitung; sehr kunstreich und doch höchst einfach, edel und gefühlvoll ausgeführt. Ein Meisterstück, vielleicht das gelungenste im ganzen Drama. Er ist so ganz den Personen und ihrer Situazion angemessen, und läßt sich nicht

deutlicher mit Worten bezeichnen, als die Verse seines Textes selbst.

Infelici ombre dolenti!
cento lustri varcar dobbiamo,
meste, pallide e languenti,
Senza mai trevar pietà.

Weh uns armen, bleichen Schatten!
treiben fünfmal hundert Jahre
auf den Wellen, und ermatten
ohne Rettung, unbeklagt!

Die deutsche Uebersetzung ist mit Geist und Geschmack, doch nicht immer sind die Worte der Musik angepaßt.

Der Klavierauszug (bei Breitkopf und Härtel, 2 Rthlr. 12 Gr.) ist sehr gut gemacht, hat hinlängliche Vollständigkeit und ist doch spielbar und fließend. Das Werk ist, wie alle Producte dieser Handlung, sehr schön gedruckt.

Drei- und vierstimmige Gesänge mit Begleitung des Fortepiano.

Die Sammlung selbst besteht aus komischen, ernsthaften und religiösen Gesängen, die nicht allein schön und geistreich, sondern auch besonders vortreffliche Uebungsstücke für kleine Singgesellschaften sind. Sie sind alle fugirt und nöthigen daher jeden Sänger zu eigener Aufmerksamkeit.

Die Anwendung dieses fugirten auf das Komische, die Einfachheit der Begleitung und der lebhafte ungezwungene Ausdruck, welcher in jeder Stimme liegt, ist in unsern Zeiten, wo alles auf eine ungeheure Mitwirkung der Instrumentalbegleitung kalkulirt wird, eben so neu als lehrreich für junge Komponisten.

Man sieht hier, wie leicht, natürlich

und fließend eine gute Führung mehrerer gleichzeitiger Stimmen demjenigen wird, der in der höhern Praxis angesessen und Meister ist, über die Töne.

Durch diese angenehme und kunstreiche Sammlung von neuen Terzetten und Quartetten ist ein zeitiges Bedürfniß sehr reichlich und dankbar befriedigt und zugleich ein neues Fach in der Suite unsers vortrefflichen Meisters entstanden, das die größte Aufmerksamkeit verdient.

Die Breitkopf- und Härtelsche Handlung hat diese Gesänge als Sammlung 1803 erscheinen lassen. Sonst sind sie auch schon nebst vielen andern Gesängen im 8ten und 9ten Hefte der Oeuvres complettes pour le Piano-Forte (in derselben Handlung) enthalten.

Schottische Lieder.

(366 an der Zahl.)

Die Sammlung für den Titel:

A Selection of original Scots Songs in three parts, the harmony by Haydn. London, printed for Willm. Napier.

und verdient allen Liebhabern von Nationalmusik bekannt zu seyn.

Es enthält eine so reiche Sammlung Schottischer Gesänge, daß ein mäßiger Foliant damit angefüllt wird.

Jedes Gedicht hat seine Volksmelodie an der Seite, und Joseph Haydn hat einen bezifferten Baß mit einer Violinstimme dazu gesetzt. Die letztere soll die, oft allerdings seltsame, und von unserer Weise gar sehr abweichende Musik dieser etwas näher bringen, für diejenigen, die

sich das so sehr fremde und so ganz einfache nicht leicht anzueignen wissen: und dies war wohl die beste Verfahrungsart, dem Werke Eingang ins größere Publikum zu verschaffen, ohne es durch Modernisirung zu verletzen. Die Violinstimme ist, so wie der Baß, mit großer Sorgfalt geschrieben. Die Sammlung scheint übrigens alles zu umfassen, was man hat zusammenbringen können, altes und neues, viel und wenig bedeutendes.

Es muß in England vieles Glück gemacht haben. In der allgemeinen musikalischen Zeitung, Jahrg. 1802, 13ten Oktoberstück No. 3. finden sich nebst der mitgetheilten Nachricht S. 53 — 55, zwei dieser Stücke als Beilagen.

Eine Auswahl dieser Gesänge von G. A. Wagner veranstaltet, erschien, in zwei

Heften

Heften im Juni 1805 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

O süßer Ton! (O tuneful voice) Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

Eine liebenswürdige Kleinigkeit, in welcher man aber durchaus den Meister erkennt! Haydn schrieb diesen Gesang bei seinem Aufenthalte in England für eine vornehme Dame. Der Text ist zwar ohngefähr in der Weise der bekannten schottischen Balladen, aber, wie er wohl zuließ, von Haydn fast wie eine tragische Szene behandelt — einfach und doch reich, edel, zart, mit mancher neuen Führung des figurirten Akkompagnements und sehr fließendem Gesang, der Sopranstimme. Die deutsche Unterlegung ist meisterhaft — dem Original in den Worten ziemlich, im Sinn und Ton ganz nahe, ungezwungen,

fließend, und ohne Notenänderung. Die Breitkopfische Handlung machte es zuerst dem teutschen Publikum bekannt, als einzelnes Stück.

Des Geistes Gesang (the spirits song) Gedicht von Shakespeare, mit englischen Text und deutscher Uebersetzung.

Es ist das bekannte treffliche Lied: Hark, what i tell to thee, und faßt nicht viel über einen Bogen Noten, wenige Zeilen Text, und doch ist es so reich an Kunstschönheiten und Genuß für den verwandten Sinn des einfach-Edeln. — Auch in einer Kleinigkeit ist der Meister nicht zu verkennen!

Lieder am Klavier.

Es sind liebliche Blumen einer zärtlich und fleißig gewarteten Pflanzung. — Durchgehends reiner fließender Gesang, leicht faßlich, wahr und ausdrucksvoll, gefällig. Leichte Begleitung, und ohne Ueberladung vielsagend. Er selbst, wenn von Tonstücken die Rede war, stellte immer die Regel auf: „ein Tonstück soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleien, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Akkompagnement. Diese Theorie spricht sich in alle seinen Werken, und besonders bei den Gesangstücken aus, die kleinsten Lieder verrathen den großen Meister.

Eine arglose Schalkheit, oder, was die Britten Humour nennen, war ein Hauptzug in Haydns Karakter. Er ent-

deckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes, und wer auch nur Eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, mußte bemerken, daß der Geist der östreichischen Nationalheiterkeit in ihm athme. Selbst körperliche Leiden konnten Haydns heitern Sinn selten ganz niederschlagen, und wenn man ihn auch anfangs verdrüßlich fand, und eben mit gepreßten Herzen Abschied nahm, so rief er wenigstens beim Weggehen nach: „Viele Grüße an alle schönen Weiber!“ oder irgend einen drolligen, mit seiner Lage kontrastirenden Einfall nach.

Diese Lage zeigt sich in seinen Kompositionen, und vorzüglich in seinen Liedern auffallend. Besonders sind seine Allegros und Rondos in den Sinfonien oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden

Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken, und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen. Auch hier, wo ihm die Wahl der Texte überlassen blieb, griff er immer zu komischen, zur Satire sich neigenden Gedichten, in denen es auf kleine Neckereien abgesehen war. Schwermüthige Gedichte, erhabene und die von der sentimentalen Gattung sprachen ihn minder an, und er bearbeitete sie auch mit weniger Glück. Die Cahiers 8 und 9 seiner Werke fürs Klavier, deren das erstere 15 Arien und Gesänge nebst der Szene: Ariadne auf Naxos, das andere 33 enthält, bestätigen dieses auffallend.

Er beklagte sich öfter, daß unsre deutschen Dichter nicht musikalisch genug dichteten: denn eine Melodie, welche für die erste Strophe passe, füge sich selten zu

den folgenden; oft sey der Sinn in der einen Zeile geschlossen, aber nicht in der, welche ihr korrespondiren sollte; man sey auch nicht sorgfältig genug in der Wahl der Vokalen. Die Dichter aus der neuesten Periode kannte er nur wenig, und gestand es gern, daß er sich in ihre Ideenreihen und in ihren Ausdruck nicht mehr finden könne.

Simfonieen.

In diesem Fache hat er das Mehrste geleistet und als Simfonieen-Komponist ist er auch vorzüglich am rühmlichsten bekannt. Seine Simfonieen sind allgemein erklärte Lieblingsstücke. In Petersburg, wie in Neapel, in Moskwa, wie in Madrit, in Paris und London, wie in Lissabon oder Stockholm, durch ganz Deutsch-

land, wie in — Philadelphia. — Wer kann sich einer solchen Zelebrité rühmen, als Haydn? Es ist doch etwas Schönes um eine Sprache, die die ganze gebildete Welt versteht!

Die große Orchestersimfonie, die durch Mozart und Haydn auf einem Gipfel gehoben worden, von welchem unsere Vorfahren sich nichts träumen ließen, und wofür auch jetzt noch selbst Nazionen, wie die italienische, keinen, oder doch sehr wenig Sinn haben, ist seit Mozarts Tode, und seit Haydn sich von dieser Gattung zurückzog, zu sehr verlassen. Zwar haben verschiedene schätzbare Künstler von Zeit zu Zeit Simfonieen herausgegeben, aber diese haben wenig, und zum Theil für Gutes zu wenig Glück gemacht; und das kann nicht anders seyn. Die Komponisten haben sich nämlich ange-

strengt, den beiden genannten Meistern ganz auf ihren Wegen nachzufolgen. Aber wer besitzt Mozarts Zartheit, Kraft und Tiefe, oder Haydn's ewige Frischheit, Mannichfaltigkeit und Humor? wer kann ihnen folgen, wie Beethoven, der ihnen aber bisher nur einmal hat folgen wollen? Wer also nicht glaubt, mit Ehren wenigstens neben jenen Stand zu halten, und das ist keine Kleinigkeit — der sollte auf neue Bahnen sinnen, wie jene auch thaten. Es lassen sich ganz gewiß Auswege finden, wo ebenfalls ein schönes Ziel glänzt und jene Kollision vermieden wird. Auf jede der zwölf Simfonieen, welche Haydn in England komponirte, verwendete er, freilich neben andern Beschäftigungen, einen Monat. Er erzählte, daß er in seinen Simfonieen öfters moralische Karaktere geschildert habe.

In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau anzugeben wisse, ist „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet, sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinne den Ermahnungen kein Gehör giebt.“ Bekannt sind seine Simfonien: Der Zerstreute, die Sterbesimfonie, und der Dorfjahrmarkt mit Kinderinstrumenten.

Interessant wär es, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Komposizionen dichtete, so wie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüthe vorschwebten, und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte, um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne zu schwer.

Haydns Simfonieen zeichnen sich vor-

züglich durch Gedrängtheit der Gedanken, Neuheit, Frischheit, tiefe Harmonie und eigenthümliche Züge aus. (Das Andante, das mit dem Paukenschlage anfängt). Dabei, bei aller Fülle der Instrumentazion, eine weise Oekonomie der Instrumente, und die auffallenden Kontraste mit den ernstesten Sätzen und leichten tändelnden Melodieen in steter Abwechselung. Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung verdient vorzüglichen Dank der Musikfreunde, daß sie mehrere der vorzüglichen Simfonieen in Partitur herausgegeben hat.

Quintetten, Quadro's, Trio's, Duetten.

Auch auf diesem Felde blühten unsterbliche Lorbeeren für Haydn, die schon frühzeitig seinen Ruhm begründeten. Wem blieben seine tiefgedachten und tief und rein empfundenen Quadro's unbekannt? —

Er äußerte zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Simfonieen, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der größten Opernschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren. Es ist erstaunlich, welche Menge von Produkten Haydn in dieser Gattung der Kunst geliefert hat, und welche Neuheit in allen herrscht. Haydns Quadro zeichnen sich vor allen andern durch Zartheit, Tiefe und Fülle der Em-

pfindung und Eleganz des Styls aus, und machen sich bemerkbar durch die gedrängte, gediegene, vielsagende, jedes Unnütze vermeidende Schreibart, das lebendige feste Ergreifen und ihre unmittelbare Sprache zum Gefühl.

Allerdings wäre es hier der Platz, sich über diese Gattungen seiner Komposizion und besonders über die Simfonieen weitläuftiger zu verbreiten, allein hier öffnet sich ein unübersehbares Feld, dessen Erndte der beschränkte Raum dieser Blätter nicht zu fassen vermöchte. Ein eignes Werk von bedeutendem Umfang wäre kaum genügend, die ästhetischen und artistischen Kunstschönheiten der Haydnischen Simfonieen, Quadro's, Sonaten und andern Schöpfungen der freien textlosen Tonkunst zu erschöpfen.

Klaviersonaten, Variazionen, Kapricen.

Sie sind gewiß keinem Klavierspieler fremd und werden immer mit Liebe gespielt und mit Lust vernommen. Leichtigkeit, fließender Gesang, überraschende Modulation, pikante Harmonie, und über alles eine hohe Einheit bezeichnen diese gefälligen anmuthigen Schöpfungen.

Menuetten. Tänze.

Haydns Tänze sind allgemein bekannt und beliebt. Vom glänzenden Redoutensaale des Hofballs bis in die böhmische Dorfschenke tönen diese heitern Melodieen und beleben die Füße der schönen Tänzerinnen zum leichten Flug, heben die Empfindungen des Tänzers. Indessen sind nicht alle Tänze, besonders die Menuetts, für den Tanz komponirt, sondern Haydn

benutzte diese Formen zu neuen Kunstdarstellungen in gedrängtem Stil. Ich erinnere hier unter vielen nur an die Menuetts in seinen Simfonieen und die für das Klavier mit Variationen. — Wem wäre wohl hier die vortreffliche aus Es dur unbekannt? — die tanzbaren Tänze sind besonders in Sammlungen geordnet, — Raccolta da Menuetti ballabili — und gewiß allenthalben bekannt, wo getanzt wird. Haydn erkannte seine Verdienste um diese Kunstgattung. Bei Gelegenheit als man ihm erzählte, daß Albrechtsberger alle Quartetten aus dem reinsten Satze verbannt wissen wolle, erwiederte er: „Was heißt das? die Kunst ist frei, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich, ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich befugt, wie ir-

gend einer, hierinne Gesetze, zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber daß es einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuet zu komponiren."

* * *

Die Quellen woraus ich diese Zusammenstellung schöpfte, sind vorzüglich:

a) die Jahrgänge der allgemeinen musikalischen Zeitung, dieses vortrefflichen Repertoriums für die Kunst, das der Nation Ehre macht, und seinem Stifter.

b) Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806 von C. Bertuch, wovon 1808 das erste Heft im Druck erschien. Es enthält nebst vielen andern schätzbaren artistischen Nachrichten, dasjenige Biographische von J.

Haydn, was Herr Doktor Griesinger, der beständig um Haydn war, Herrn Legazionsrath Bertuch bei seiner Anwesenheit erzählte. Von diesem Werke sind diese biographischen Nachrichten in andre Blätter wie z. B. ins Morgenblatt für gebildete Stände No. 145, Montag 5. Junius 1809, gewandert.

Die Originalquelle bleibt immer die musikalische Zeitung, die sie unmittelbar vom Dr. Griesinger durch seinen zehnjährigen Umgang mit Haydn, erhielt.

c) Museum deutscher Tonkünstler, 2ter Band, vom Prof. C. A. Siebigke. Breslau, bei Schall 1801.

Verlagsverzeichniß

von

Joh. Carl Müller

in Erfurt

1809.

Außer den Messen liefert Herr Heinrich Gräff in Leipzig meinen Verlag gegen Zettel aus.

Anweisung zur bequemen Führung der Haushaltungs- und anderer Rechnungen, nebst neuen noch nicht allgemein bekannten Vortheilen, und einer verbesserten Art kaufmännischer Doppelbuchhaltung. 4. 1806. 8 gr. (in Kommission)

Bostock, Dr., Versuch einer Lehre vom Athemholen, aus dem engl. übersezt und mit Anmerkungen vom Hofrath und Leibmed. Dr. Nolde. Mit 1 Kpf. gr. 8. 1809. 1 thl. 4 gr.

Dollmetscher, der kleine französische; oder Sprachlehre für deutsche Bürger und Landleute, die in den nöthigsten Fällen die Franzosen zu verstehen und sich auch verständlich zu machen wünschen; enthält eine Sammlung der nöthigsten Wörter und Redensarten für den Umgang. 2te vermehrte und verbesserte Auflage. 8. 1808. broschirt 3 gr.

Erfurt in seinem höchsten Glanze während der Monate September und Oktober 1808. 2 Bände. 8. broschirt 1 thl.

Franz, Friedr., Hülfstabellen beim Rechnen für Jedermann. Zum Besten einer armen Wittwe herausgegeben. 4. 1806. 8 gr. (Kommission)

Dessen allgemeine Rechentabellen, vorzüglich für Accise-Kassenkontrolleurs aller preuß. Provinzen. 4. 1806. 8 gr. (Kommission)

Gesänge, sechs, von Salis, mit Begleitung des Piano-Forte comp. von Dr. G. Scheibner. Querfol. 1809 16 gr.

Gmelin, J. F., Hofrath und Professor in Göttingen, allgemeine Geschichte der thierischen und mineralischen Gifte. Mit einer Vorrede vom Herrn Hofrath J. F. Blumenbach. gr. 8. 1806. 2 thl.

Griechenland und Rom. Eine belehrende Unterhaltung für angehende Studierende; als auch zum Selbstunterricht für Liebhaber schöner Wissenschaften. Zur Kenntniß der Archäologie, der Kunst, Literatur und Geschichte dieser Völker und ihrer schönen Geister. 1810. 8. brosch. 16 gr.

Haydn, Joseph, Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Seitenstück zu Mozarts Geist, von demselben Verf. 8. 1810. 18 gr.

Höpfners, A. F. philologische Mannigfaltigkeiten. Ein Lesebuch zum Unterricht und Zeitvertreib studierender Jünglinge. 8. 1806. 16 gr.

Journal, neues, für die Botanik. Herausgegeben von dem Professor Schrader. Erster Band, 1s bis 3s Stück mit 6 Kupfern und Cavanilles Porträt. 8. 1805 und 1806. 2 thl. 4 gr.

Desselben Buchs 2ten Bandes 1s bis 3s Stück. 8. mit Kupfern und Jussieus Porträt 1807 und 1808. 2 thl.

Desselben Buches 3ten Bandes 1s bis 4s Stück mit Kupfern und 1 Port. 8. 1809. 2 thl. 6 gr.

Meyer, Gottlob, k. preuß. Stallmeister und praktischer Thierarzt zu Erfurt, der Passagier zu Pferde; ein Noth- und Hülfsbüchlein für Reisende, um ihre Pferde gesund zu erhalten, sich vor Schaden zu hüten und jeder Gefahr auszubeugen. 8. 1805. 6 gr.

Nolde, Dr. A. F., die neuesten Systeme deutscher Geburtshelfer seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, kritisch beleuchtet. 8. 1809. 1 thl. 8 gr.

Derselbe, Beiträge zur Geburtshülfe 2s Stück enthaltend: kritische Beleuchtung der neuesten Systeme deutscher Geburtshelfer seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts.

Petri, J. G., Neue Pittoresken aus Norden, oder statistisch-historische Darstellungen aus Lief- Ehst- und Rußland. Nebst einer Topographie von Moskau. 2te verm. und

verbesserte Auflage. Mit 3 Kupfern. 8. broschirt 1809. 1 thl. 4 gr.

Scheibner, Dr. G. sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforts. 1s Heft. Querfolio, gebunden 16 gr.

Derselben 2s Heft Querfolio. 16 gr.

Derselben 3s Heft 16 gr.

Thüringens geistliche Stiftungen, 1tes Heft: die Nonnenklöster zu Erfurt enthaltend. 8. 1810. geh. 6 gr. (in Kommission)

Vertrauen auf Gott, im Geiste der Wahrheit, Liebe und Anbetung. Gebetbuch für katholische Christen. Zweite stark vermehrte u. verbesserte Aufl. 8. geb. 1810. 9 gr.

Das Weib hinter dem Throne, oder Leben und Ränke der Kaiserinnen des alten Roms. Ein historischer Beitrag zur Karakteristik des weiblichen Geschlechts. 8. 1805. 1 thl.

Weg, der, ins Vaterland, ein Gebetbuch für katholische Christen. 12. 1809. 3 gr. (Kommission)

Wie ist dem Laster der Klätscherei und Verläumdungssucht, vorzüglich unter den Frauenzimmern, am leichtesten und zweckmäßigsten abzuhelfen? Ein Handbuch für alle, denen es um moralische Kultur des Menschen zu thun ist. 8. 1805. broschirt 6 gr.

Romane.

Adolf und Minna, oder die Wallfahrt. Eine Urkunde aus dem geretteten Archive einer fürstlichen Familie 8. broschirt 1810. 1 thl. 8 gr.

Amida, oder das stille Haus, ein Seelengemälde aus den Ergießungen zweier Liebenden von Friz v. —*g. 8. 1805. 18 gr.

Dämmerstunden am See. In drei Erzählungen und einer Zugabe. m. 1 Vig. 8. 1810. 1 thl.

Erzählungen, Romantische. 8. 1808. 1 thl. 8 gr.

Freia, Dichtungen von Wilhelm Blumenhagen, mit 1 Kpf. 8. 1806. 1 thl. 12 gr.

Geheimnisse aus der Fürsten- und Klosterwelt. Vom Verf. des Rinaldo Rinaldini. 8. broschirt. 1809. 1 thl.

Graf Thalheim. Eine romantische Geschichte aus den Papieren der lezten Aebtissin zu Marienzell und des verstorbenen Kommandanten der Festung Strahlenberg. Vom Verfasser des Rinaldo. 8. 1 thl.

Herrmann, Bastard von Orleans. Ein romantisches Gemälde aus der neuern Zeit. 8. 1806. 18 gr.

Hofgärtner, der, oder die Braut von Aragona. Ein Roman von Alexander Natalis 2 Bde. 8. 1810.

Mar-Hanna, oder die Pilgerinnen aus Yemen; eine heilige Kunde aus dem Buche der Menschheit. Vom Verfasser der Amida. 8. 1806. 1 thl. 8 gr.

Der Todtenwirth, eine Räubergeschichte vom Bruder Alkuin. Die Kinder des Geheimnisses, eine Anekdote seltsamen Inhalts von der Schwester Agathe. Herausgegeben von dem Verfasser der Antonie della Roccini. 2 Theile. 8. broschirt 2 thl.

Bertha von Lindenstein oder Kabale und Entführung. 8. 1806. 8 gr.

0 2.
nderei
ntele
ssenhausen
el.: 08165 - 80121

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arnold, Ignaz Ferdinand,

Joseph Haydn eine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke ; Bildungsbuch für junge Tonkünstler ; Seitenstück zu Mozarts Geist, von demselben Verfasser

Erfurt 1810

Mus.th. 4780
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600110-8